

Искусство
КИНО

12 1960





С О Д Е Р Ж А Н И Е

На первой странице обложки — кадры из фильма «Хлеб и розы». Сценарий А. Салынского. Режиссер-постановщик Ф. Филиппов. Операторы П. Емельянов, И. Черных. «Мосфильм».

На второй странице — кадр из фильма «Испытательный срок». Сценарий И. Болгарина по мотивам одноименной повести П. Нилина. Постановка В. Герасимова. Оператор Г. Пышкова. «Мосфильм».


Искусство Кино
12
ДЕКАБРЬ
1960

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ВРЕМЯ ОБЯЗЫВАЕТ!

Уходит в прошлое год 1960-й. Он имеет свои приметы. И если попытаться определить главные из них, то, несомненно, это — все ускоряющееся движение нашей страны к коммунизму, упорная, последовательная борьба за мир, против угрозы войны, против колониализма, которую ведут наш народ, наша Коммунистическая партия.

Огромны творческие успехи рабочих, тружеников сельского хозяйства, интеллигенции, отдающих все свои силы выполнению великих задач строительства коммунистического общества. Широким фронтом развернулось движение за звание бригад и предприятий коммунистического труда. Люди учатся работать и жить по-коммунистически. И одной из черт года является особенно пристальное внимание нашего общества к вопросам морали, воспитания подрастающего поколения в духе коммунистических идеалов. Не случайно с такой настойчивостью идет борьба против тунеядцев, против иждивенческих настроений, стяжательства, уродливого корыстолюбия. В коммунизм должен войти человек высоких моральных качеств!

Немалую роль в коммунистическом воспитании человека, в формировании его характера играют литература и искусство. Лучшие произведения литературы и искусства учат правильно понимать и изменять жизнь, помогать воспринимать передовые идеи, формировать характер и убеждения.

Поэтому особенно отраден тот факт, что с каждым годом расширяется круг эстетических интересов советского человека, растет его любовь к художественной культуре, чему наглядным подтверждением служат всенародный успех лучших произведений литературы и искусства, быстро растущий размах деятельности народных университетов культуры, стремительное развитие всех видов народного творчества.

Отвечая зову времени, киноискусство наше лучшими своими произведениями активно вмешивается в жизнь. Эти произведения проникнуты духом подлинной партийности, страстным стремлением художников помочь миллионам людей правильно понимать и изменять жизнь. Отвергая трескучую декларативность, передовые советские киномастера сочетают в своем творчестве широту художественных обобщений с раскрытием конкретной человеческой судьбы, смелым и тонким проникновением в психологию человека.

Среди художественных удач шестидесятого года нельзя не вспомнить «Балладу о солдате» Г. Чухрая и В. Ежова и «Встречу с Францией» Сергея Юткевича. Они выдержали экзамен «по большому счету» — счету жизни и искусства.

По экранам нашей страны с успехом прошла «Баллада о солдате», неизменно завоевывая горячие симпатии зрителей. Не случаен успех этого фильма на крупных международных смотрах киноискусства — в том числе и на кинофестивале в Сан-Франциско. Рассказ о судьбе юного солдата, одного из многих отдавших свои жизни «ради счастья на земле», поведанный авторами в непритязательной, казалось бы, даже будничной интонации, обрел высокий поэтический смысл. Ясный, морально чистый образ советского молодого человека покоряет миллионы сердец.

В созданной группой кинодокументалистов во главе с Сергеем Юткевичем документальной киноповести об исторической поездке Никиты Сергеевича Хрущева во Францию раскрыта большая, кардинальная тема времени — тема борьбы народов за мир. Она решена с публицистической страстностью и лирической взволнованностью, крупно, весомо, значительно.

Чертами социалистического гуманизма отмечены и такие наиболее интересные фильмы 1960 года, как «Колыбельная», «Сережа», «Живые герои», «Иванна», «Чудотворная» и другие. Конечно, они различны, эти фильмы, и по темам, и по масштабам, и по художественному решению, и по выразительным средствам, к которым обращаются их создатели. Но общая тенденция у них одна: утверждение светлого, благородного человеческого начала, борьба за чистоту души советского человека.

Нельзя не порадоваться тому, что значительные, интересные произведения киноискусства рождались не только в столичных, но и в республиканских и так называемых «периферийных» студиях. Так, на фильме «Иванна» стоит марка Киевской студии имени А. П. Довженко, картина «Живые герои» поставлена в Вильнюсе, «Ждите писем» — в Свердловске, «Колыбельная» — в Кишиневе.

Большинство лучших фильмов 1960 года создано молодыми кинематографистами. Молодые, новые голоса заявили о себе со всей свежестью таланта, с той покоряющей силой, которую рождает доподлинность и предельная конкретность их искусства. Представители нового кинематографического поколения стараются максимально сблизить зрителя с реальной действительностью, как бы изнутри раскрыть ее богатство и красоту.

К сожалению, в этом году на экраны вышло немало фильмов, авторы которых доверялись не жизненной правде и логике, а привычной схеме, «проверенным» сюжетным ходам. В итоге родились пустые, худосочные картины вроде «Черноморочки» или «Повести о молодоженах» и им подобных, которые ничего не дают уму и сердцу, а — более того — уводят в сферу обывательских интересов, портят вкусы зрителей. Мелкотравчатость, убогость содержания — печальные свойства многих и многих фильмов, выпущенных студиями и попавших на киноэкран. И надо прямо сказать: либерализм, нетребовательность руководителей ряда киностудий приносят серьезный ущерб идейному и эстетическому воспитанию народа.

Естественное огорчение зрителей вызвали и некоторые работы опытных киномастеров, чей талант и творческие усилия оказались растраченными впустую из-за неверно найденных художественных решений.

Советский народ по праву гордится своими успехами, достигнутыми за последнее время в науке и экономике. Мы гордимся и своей последовательной политикой мира и дружбы, политикой, которую Советский Союз неуклонно отстаивает на международной арене. И, конечно же, настоятельно хочется видеть на экране дела и подвиги советского народа, яркие образы советских людей — первооткрывателей, мыслителей, неутомимых тружеников и борцов, людей широкого кругозора и высоких духовных запросов. Кинематограф еще отстает от требований жизни, от ее поступательного движения. Главная задача деятелей кино — правдиво и глубоко отображать современность — во многом еще остается не решенной.

Современная тема... Это не заветный пропуск на экран, не условный пароль, открывающий «зеленую улицу» сценарию и фильму о наших днях; современная тема предполагает глубокое и тонкое художественное исследование жизни, открытие новых ее сторон— только при этом условии произведение о современности не будет лишь актуальной однодневкой, а станет произведением искусства. Но еще продолжают выходить фильмы, где злободневностью темы прикрывается примитивное, ремесленное ее решение. Как будто бы все есть в таких фильмах: и бригады коммунистического труда, и внушительные панорамы строительства, и правильные речи героев... А картина не увлекает, не волнует зрителей, напротив, иной раз даже вызывает протест — настолько обедненно выглядят в ней наша жизнь и наши люди.

Зритель чуток к подлинной правде, он умеет находить истинно хорошее даже в несовершенном произведении, легко отличает настоящее от подделок под него. Потому нашел живой отклик достоверный характер Александры Потаповой из «Простой истории», точно подсмотренный в жизни драматургом Б. Метальниковым и ярко воплощенный актрисой Нонной Мордюковой. Потому так пришелся по душе Степан Боков из фильма «Все начинается с дороги», умно и интересно сыгранный Виктором Авдюшко.

Спору нет, создать живой, привлекательный, глубокий образ героя наших дней, который вобрал бы в себя особенности и характерные черты нашей жизни,— нелегкая задача. Для этого нужны серьезные творческие усилия киномастеров, смелые искания, художественные открытия, а не скороспелые поделки «на тему», приблизительное, поверхностное копирование действительности.

Наступает 1961 год. Третий год семилетки. Новый этап новых больших свершений и побед советского народа. Вступая в этот год, киноискусство возьмет с собой все те приобретения, которые были сделаны в году минувшем. Возьмет, чтобы, опираясь на них, развивая достигнутое, далеко шагнуть вперед в изображении современной жизни, современного советского характера. К этому обязывает время, обязывает гражданский и художнический долг советских кинематографистов.

Вас. Захарченко

Голос разума

С чувством волнения и благодарности воспринимало человечество каждое слово Никиты Сергеевича Хрущева на XV сессии Генеральной Ассамблеи Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке. Как линза собирает в одной точке рассеянные солнечные лучи, так в эти исторические дни внимание народов было сосредоточено вокруг неутомимой и кипучей деятельности главы Советского правительства в защиту мира. Это был голос разума, голос всех честных людей нашей планеты.

В свете исторических событий, разыгравшихся осенью этого года в Нью-Йорке, с особым интересом воспринимается вышедшая на экран кинокартина «Разум против безумия». Глядя на фосфоресцирующий экран, на историю двадцати-, тридцати-, сорокалетней давности, которая проходит у нас перед глазами, воскрешенная чудом киноискусства, с неизъяснимым волнением как бы перелистываешь страницы далекой истории.

Мы с уважением следим за работой режиссера и операторов еще и потому, что они смело и самобытно использовали в современной документальной кинематографии новые, убедительные приемы эмоционального воздействия на зрителя.

...Происходит погребение жертв первой мировой войны.

— Встаньте, люди! — говорит диктор.— Вернитесь к жизни!

И вот перед нашими глазами воскресают мертвые, вызванные к жизни силой киноискусства.

Железным строем в железных касках грохочут подкованными каблучищами по земле немецкие солдаты, словно звери вырвавшиеся на волю.

— Куда вы идете, будущие убийцы? — восклицает диктор.— Вернитесь в казармы!

И на наших глазах совершается чудо. Замерли шаги фашистских штурмовиков. Пятясь по воле создателей фильма назад, они топают в свои казармы.

На наших глазах рушатся светлые здания — их бомбят фашистские самолеты. Гигантское пламя взмывает к небу, обваливаются многоэтажные стены, как карточные домики.

— Встаньте, здания! — говорит диктор.— Вновь поднимите стены свои!

И мы видим чудо: из праха, пепла и пламени восстают дома.

Фильм «Разум против безумия» — это история двух последних мировых войн, это правда о жизни и смерти людей, это распахнутые кулисы театров военных действий, за которыми мы видим козни поджигателей войны.

Из далекого прошлого словно пришли и раскрылись перед нашими глазами улицы столиц крупнейших стран мира в дни первой мировой войны. Шовинистический угар, искусственно распаленный в царской России в дни первой мировой войны. Улицы Лондона, забитые двухэтажными омнибусами, и страсти, которые всколыхнула война. Первые войска на парижских улицах. Ложный самозабвенный пафос тех, кто натравил народы друг на друга.

А вот и те люди, которые стоят за спиной войны. Вот небезызвестный господин Максим, знаменитый изобретатель смертоносного оружия — пулемета. Благообразный опрятный старичок с уже явно наметившимся брюшком торопливо подходит к одному из первых нескладных пулеметов на огромных, как у арбы, колесах. Неловко садится на землю и строчит, строчит мертвой ниткой по человечеству. Как он доволен собой! Как деловито направляет он оружие, изрыгающее смерть, в молодые тела двадцатилетних солдат!

Один пулемет и тысячи смертей. Один самодовольный старичок, потирающий пухленькие ручки, и господа капиталисты за его спиною. Мы видим их, некоронованных государей, чьи портреты силой хроникального кино извлечены из глубин архивов. Это ликующие и тоже самодовольные господа Круппы — фабриканты оружия и миллионеры. Это перед ними навытяжку стоят генералы и лебезят штабные офицеры.

И вот сквозь страшную окопную жизнь, сквозь бушующее пламя, сквозь разрушенные города и растоптанное человеческое счастье перед нами возникают новые страницы истории.

— Великая Революция свершилась в России! Ломая барьеры из колючей проволоки, впервые за историю войн братаются народы. Первый декрет Советской власти—декрет о мире—уже провозглашен. И историю нельзя сдержать — она движется все дальше и дальше. Мы видим советского представителя Чичерина, принимающего участие в работе Международной конференции в Генуе. Мы слышим слова Литвинова, призывающего представителей государств к миру и взаимному пониманию.

Но в недрах капиталистического общества уже зреет и растет новая страшная война. Поддержанные американским, английским и французским капиталом, немецкие милитаристы вновь поднимают голову. Бесчисленные колонны фашистских войск, военная техника — самолеты, танки, орудия,— все готовится к новой бойне.

Нет, невозможно забыть лицемерия и обмана, которые обличаются документальными кадрами, рассказывающими о капитуляции западных держав перед Гитлером в Мюнхене, когда они предали свободу и независимость Чехословакии.

— Я принес вам мир! — вещает премьер Франции, глядя на подпись Гитлера под мюнхенским договором.

И сквозь его благополученькое, улыбающееся лицо мы видим страшную, чудовищную войну, которая, вторично пробудившись, уже шагает по планете.

— Я отстоял мир на земле! — заявляет английский премьер Невиль Чемберлен, возвратившись на родину после Мюнхена.

А за фигурой премьера наплывами проходят перед нами кадры нахлынувшей войны, разоблачая лживую политику тех, кто развязал руки бесноватому Гитлеру.

Огнем и железом прошел фашизм по земле. Память об этих годах, полных горя, не изгладилась еще из нашего сознания. И кадры, посвященные дням Великой Отечественной войны и несравнимому ни с чем подвигу советского человека, отстоявшего свободу, являются, вероятно, самыми волнующими и героическими в этой картине.

Шумит и грохочет история народов на киноэкране. Уже отступают на запад по русским снегам, гонимые Советской Армией и героями-партизанами, фашистские солдаты. Дымится рейхстаг, и красная вспышка знамени трепещет на его крыше символом нашей окончательной победы. Сидят на скамье подсудимых в Нюрнберге те, кто разжег вторую мировую войну — генералы, фельдмаршалы, фашистские заправилы и идеологи. А те, во имя кого было погублено столько человеческих жизней — финансовые воротилы и промышленники,— притаились на время, избежав справедливого суда народов.

Кинофильм предостерегает, заставляет задуматься, поднимая в сердце тревогу: а что же дальше? Что впереди?..

Опять грохочут каблуками по мостовым городов Западной Германии солдаты бундесвера. Канцлер Аденауэр тщательно пытается натянуть на свою голову «штатскую» шапочку магистра, подаренную ему в одном из университетов Соединенных Штатов. Но шапка мира не подходит к этой голове — и режиссер помогает канцлеру, заменив ее фуражкой гитлеровского образца...

Тычут в небо острые морды американские военные ракеты, сверхскоростные самолеты таранят воздушную толщу кинжальным острием своего фюзеляжа. «Неужели все это повторится вновь?— думает зритель.— Неужели человеческий разум не победит этого безумия?»

— Война не неотвратима,— отвечает Никита Сергеевич Хрущев, выступая на Генеральной Ассамблее ООН.

Есть прямой, ясный и чистый путь. Это путь всеобщего и полного разоружения, ленинский путь мирного сосуществования народов с различными социальными системами. Необходимо лишь, сосредоточив все усилия разума, отбросить и раздавить происки поджигателей войны. Они еще сильны и могущественны, но их несравнимо меньше, чем людей труда и подвига.

Силы мира победят войну!

Мы говорили лишь о части отлично задуманных и прекрасно выполненных эпизодов страстного и волнующего документального фильма. Его создание— бесспорно, заслуга режиссера-публициста Александра Медведкина. Можно представить себе незримую для нас работу по просмотру тысяч и тысяч метров материалов кинохроники за полстолетие, из которых он выбрал именно то, что было необходимо для такой картины!

Нужно отметить также удачный текст, написанный известным журналистом Борисом Леонтьевым. Многое в фильме оживает и по-новому звучит благодаря именно внутренней силе этого текста. Незримо присутствуя за кадром, автор-комментатор помогает осмыслить глубокое значение происходящего на экране.

Фильм «Разум против безумия» настолько убедителен и красноречив, что мне не хотелось сегодня останавливаться на частных его недостатках. Достоинства картины настолько значимы, что хочется говорить только о том положительном, что есть в этой выдающейся документальной киноповести, выступающей в защиту человека, в защиту Разума.

ВТОРОЙ МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ...

С 9 по 23 июля 1961 года в Москве будет проходить Второй международный кинофестиваль. Его девиз — «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами».

Регламент Московского фестиваля таков:

Каждая страна может представить на фестиваль (на конкурс) один полнометражный художественный фильм и один короткометражный (художественный, хроникально-документальный, научно-популярный, рисованный или кукольный).

В случае если страна по каким-либо причинам не представляет полнометражного художественного фильма, она может заменить его полнометражным документальным фильмом или выставить два короткометражных фильма любого жанра.

В исключительных случаях, по приглашению или по решению организационного комитета, в программу кинофестиваля может быть включено большее количество фильмов, чем это предусмотрено регламентом, если эти фильмы могут содействовать повышению значения и достижению целей фестиваля.

В фестивальных кинозалах будет обеспечена проекция всех видов фильмов—напечатанных на 16, 35, 70-миллиметровой пленке, панорамных, кругорамных; с обычным или стереофоническим звуком.

По условиям регламента на фестиваль могут быть представлены фильмы, законченные производством в течение 18 месяцев, предшествующих началу фестиваля и не демонстрировавшиеся ранее ни на одном международном конкурсе.

Организационный комитет оставляет за собой право не допускать к демонстрации на фестивале фильмы, оскорбляющие национальное чувство и достоинство той или другой страны.

Фильмы, заявленные для участия в фестивале, могут представляться в оригинальном варианте, однако желательно с субтитрами на русском языке.

Каждая страна, участвующая в фестивале, приглашается прислать официальную делегацию в составе трех представителей. Расходы, связанные с пребыванием официальной делегации на фестивале, принимает на себя организационный комитет.

Для оценки полнометражных художественных фильмов, представленных на Второй московский международный кинофестиваль, создается жюри в составе пятнадцати деятелей киноискусства, литературы, критики и других работников культуры различных стран. Для оценки короткометражных фильмов создается аналогичное жюри в составе девяти человек. Решения жюри принимаются тайным голосованием, абсолютным большинством голосов. В состав жюри не могут входить лица, участвовавшие в производстве или прокате показываемых на фестивале фильмов.

Фильмы, признанные лучшими, будут премированы.

Учреждены следующие премии:

главная премия — «Большой приз» — за лучший художественный полнометражный фильм;

три «Золотых приза» — за полнометражные фильмы, обладающие выдающимися художественными достоинствами;

«Золотой приз» — за лучший короткометражный фильм;

еребряные призы за лучшие фильмы — хроникально-документальный, научно-популярный, мультипликационный, кукольный, детский, а также за лучший сценарий, за лучшую режиссерскую, операторскую работу; за лучшее исполнение женской и мужской ролей; за лучшее художественное оформление фильма и за лучшую музыку.

Фильмам, отмеченным премиями, будут присуждены также дипломы.

Страна, желающая принять участие во Втором международном кинофестивале в Москве, приглашается официально заявить об этом организационному комитету не позднее чем за два месяца до начала фестиваля.

Фильмы должны быть посланы с таким расчетом, чтобы они поступили в дирекцию фестиваля не позднее 15 мая 1961 года.

В ближайшее время будут разосланы во все страны приглашения и регламент фестиваль.

Искать, беречь, растить таланты!

В прошлом номере нашего журнала под такой рубрикой были напечатаны материалы о Всесоюзном государственном институте кинематографии и первых шагах его воспитанников на кинопроизводстве.

Статья Л. Косматова продолжает разговор на эту актуальную тему.

Л. Косматов

Дебюты молодых

Разговор о воспитании молодежи и ее творческой судьбе—нужный, своевременный и совсем не такой безмятежный, как это может показаться на первый взгляд.

Я педагог ВГИКа и в то же время кинооператор. Я не только веду творческую мастерскую, но и имею возможность наблюдать своих студентов в их «первом плавании».

Принято считать, что операторские дела самые благополучные. Учебный процесс на кафедре операторского мастерства налажен, методика преподавания ясна, молодежь выходит грамотной, квалифицированной. И кому-кому, а уж операторам работа всегда обеспечена. Их даже не хватает. Но ведь важна не только гарантированная штатная должность. Куда существеннее помочь подняться и расцвести молодому таланту, дать возможность начинающему оператору проявить свою художественную инициативу.

Конечно, за последние годы многие молодые кинематографисты, работающие ярко, интересно, заняли место, достойное их творческой одаренности

Но появились и тревожные симптомы. Начинают раздаваться голоса, рекомендующие молодежи немного подождать, пройти по всем ступеням ассистентуры, вторых операторов и т. д. Пусть немного посторонятся, повзрослеют... а может быть, и постареют.

В дни, когда я писал эти строки, создатели фильма «Сережа» переживали счастливые минуты признания своего труда, успех у зрителей, премию кинофестиваля в Карловых Варах «Хрустальный глобус».

Вместе с дебютантами режиссерами Г. Данелия и И. Таланкиным эту радость заслуженно разделяет и оператор А. Ниточкин. «Сережа»—его первый самостоятельный фильм.

Анатолия Ниточкина я знаю со студенческой скамьи. Он мой ученик, и я давно поверил в него. Некоторых он удивлял своей неторопливостью. Но эта мнимая медлительность была вызвана большой художественной инициативой: у Ниточкина всегда возникало множество вариантов для решения предложенной темы. Выбор лучшего и внутреннее обоснование его требовали времени.

Эта черта сказалась и на производстве, когда Ниточкин пришел на «Мосфильм» и, будучи ассистентом, занял фактически положение второго оператора на съемках трилогии «Хождение по мукам».

Уже в «Сестрах» А. Ниточкин имел возможность проявить творческую самостоятельность. А во второй серии «Восемнадцатый год» им было снято начало картины —«заснеженный Петроград». Эти кадры на всех просмотрах в самых различных аудиториях встречались аплодисментами.

Не только для меня, главного оператора фильма, но и для всей группы было очевидно, что нужно открыть шлагбаум на пути Ниточкина к самостоятельным съемкам. Но... с удивительным упорством способному и хорошо проявившему себя молодому специалисту на студии не присваивали операторской категории. Основным и, пожалуй, единственным аргументом было то, что... «и без того на студии много операторов»...

Здесь не место разбираться в том действительно сложном положении, в каком оказались на студии «Мосфильм» некоторые работники разных кинопрофессий. Во время «малокартинья» воспитанники ВГИКа годами работали на «вторых ролях», а когда пришла пора резкого подъема кинопроизводства и им стали давать самостоятельную работу, то не все смогли достойно справиться с порученным делом. Угасли огонь молодости, страсть к дерзанию. Зачем же забывать уроки прошлого, зачем повторять прежние ошибки и искусственно тормозить рост одаренного художника только потому, что он молод?

Думаю, что решать таким способом проблему незанятых режиссеров и операторов среднего поколения нецелесообразно и бесхозяйственно.

Конечно, я не ратую за то, чтобы все окончившие операторский факультет немедленно становились операторами фильма. В искусстве трудно что-либо регламентировать. Есть выпускники, которым полезен ассистентский опыт. За это время выкристаллизуется их индивидуальность, окрепнет профессионализм.

Но есть способные, уже созревшие для самостоятельного творчества молодые люди. И им надо доверять. Думаю, что в этих случаях надо использовать опыт того же «Сережи», когда я взял на себя художественное руководство над Ниточкиным. Поверьте, что мне не пришлось трудиться за него. И успех Ниточкина я отнюдь не приписываю себе. Но это содружество «старшего» и «начинающего» имеет бесспорный смысл. Во-первых, в случае любых аварий производство знает, что к аппарату встанет опытный оператор и качество фильма, сроки производства будут гарантированы. Во-вторых, такое систематическое наблюдение старшего товарища за дебютантом позволяет хорошо разобраться в его художественных, технических и организационных данных, позволяет решить дальнейшую судьбу молодого оператора.

Этот опыт повторяет сейчас на «Ленфильме» наш выдающийся мастер А. Москвин, взявший шефство над выпускником-оператором В. Чумаком.

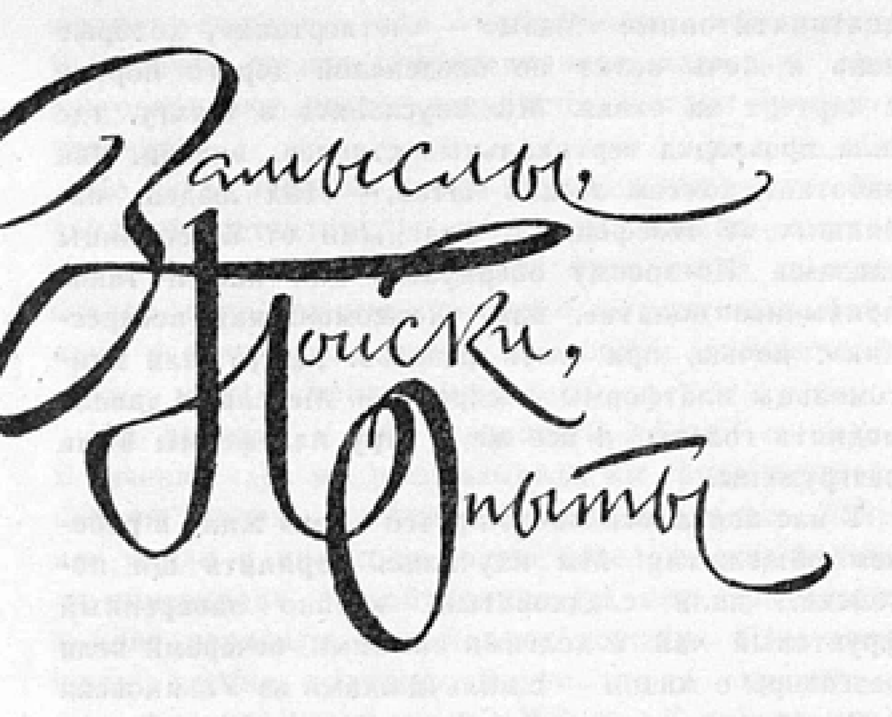
Творческая помощь людей старшего поколения, которые щедро отдают свой опыт молодежи, и есть одна из черт социалистического общества, в котором нет места никакой конкуренции.

Но чтобы помогать молодежи, чтобы ее учить и воспитывать, сами педагоги не должны застывать в своем развитии.

Необходима связь педагогов и особенно руководителей творческих мастерских с сегодняшней художественной практикой. Оператор-педагог должен сам в совершенстве освоить все достижения современной техники кино—цветного, широкоэкранного, широкоформатного, панорамного.

К счастью, это, наконец, понято руководством ВГИКа. Но боюсь, что понято несколько однобоко. В институт настойчиво приглашают мастеров и талантливую молодежь. Но когда педагоги института, целиком посвятившие себя воспитанию молодежи, стремятся приблизиться к кинопроизводству — совместить педагогику с художественной практикой,— это все еще встречает прохладное отношение.

А между тем, мне думается, именно на это надо ориентировать педагогов. Их понимание современных задач киноискусства, их знание реальной обстановки кинопроизводства намного возрастет после работы на студии. Когда их теоретические познания обогатятся живой творческой практикой, занятия со студентами станут еще более плодотворными.



В этом номере мы публикуем ряд очерков и зарисовок двух молодых сценаристов — выпускников сценарного факультета ВГИКа. Получив дипломы в прошлом году, они в качестве корреспондентов телевидения побывали во многих городах и на новостройках страны. Публикуемые очерки рассказывают о жизни одной из комсомольско-молодежных строек — городе Гае Оренбургской области. Эти очерки являются своеобразными заготовками для большого сценария полнометражного фильма, над которым молодые кинодраматурги работают в настоящее время.

Алексей Габрилович, Дмитрий Оганян

Там, где все — первое

В молодежной редакции Центральной студии телевидения нам сказали: — Поезжайте в город Гай и сделайте нам двухчастевый документальный фильм для цикла передач «Есть такие города на свете, есть такие люди на земле...»

И редактор ткнул пальцем в карту.

— Вот Оренбург, — сказал он, — вот Орск... А Гая, видно, еще нет на карте.

Город, которого еще нет на карте.

Поезд Москва — Ташкент. Проводник-узбек разносит чай на медном подносе. На станциях пассажиры в пальто, надетых поверх пижам, обжигаясь, едят горячий борщ. На полустанках старухи, закутанные в теплые пуховые платки, торгуют солеными огурцами и жареными цыплятами.

В Оренбурге пересаживаемся на другой поезд — на Орск. Наш сосед — журналист из областной газеты — рассказывает о Гае. Он говорит быстро, гладко, и кажется, что цитирует целые абзацы из собственных очерков.

— В голой степи, — говорит он, — где раньше бродили шакалы и волки, где красавец орел парил в бездонно-голубом небе, строится город, имя которого сейчас у всех на устах. Гай — по-украински значит роща. Из поколения в поколение передавали казахи-кочевники легенду о чудесных силах вод здешнего озера, исцеливших хромого верблюда и раненого волка. В тридцать втором году сюда пришел геолог Рудницкий. Случайная находка — кость, покрытая налетом медного купороса, навела его на мысль: вода озера содержит медь. А земля?.. После нескольких лет поисков Рудницкий ответил на этот вопрос утвердительно: «Оренбургская земля скрывает месторождение медной руды». «Гайское созвездие», — так назвал Рудницкий это новое месторождение. В 1958 году было решено строить в этих местах город и горный комбинат. Стройка была объявлена ударной комсомольской... — журналист отхлебывает чай и спрашивает: — О труде комсомольцев рассказать? У меня, знаете, богатейший материал по этому поводу...

Орск. Отсюда до Гая 30 километров пути. Два раза в день, утром и вечером, ходит поезд. Но проще всего — на попутной машине.

— Довезете до Гая?

— Туда и еду, — сказал шофер, — садитесь.

Вдвоем мы легко уместились в кабине «ЯЗа».

— Не здешние, что ли? — спросил шофер.

— Московские.

— Ааа... Ну, тогда берегите лбы. Здесь не Москва. Может так тряхануть, что голову свихнешь.

Степь. Ветер метет по земле голубую поземку. Дорога пробита бульдозерами в снегу. Когда бульдозеры расчищают трассу, то выталкивают снег на обочину, и по обеим сторонам дороги вырастает ледяной барьер. Обгоняем машины, груженные бетонными плитами, песком, кирпичом, шлакоблоками и какими-то невероятно огромными желез-

ными конструкциями. Движение только по дороге. А по сторонам — степь и степь, и только темная линия трубопровода тянется вдоль обочины.

Мы расспрашиваем шофера о Гае.

Он пожимает плечами:

— Работают люди, и все тут...

Поселок открылся за поворотом. С горы мы увидели только трубы и много домов.

— Что это?

— Он самый Гай и есть.

Голубая арка с красным флагом. Это ворота в город. Они как бы говорят приезжему: «Входящий сюда, возьми с собой все самое лучшее: молодость, силу, ум, волю, задор. Оставь навсегда за воротами города уныние, лень, равнодушие. Тебя не ждет здесь легкая жизнь, тебе предстоит сделать все самому... Ты сам дашь название первым улицам, прибьешь вывески к первым домам».

Город очень молод... Здесь все первое. Очень часто встречается общий номер — один. Школа номер один; столовая номер один... Город напоминает одно большое общежитие, где живут комсомольцы: каменщики, маляры, штукатуры, шахтеры, экскаваторщики... Тысячи людей, тысячи характеров, тысячи биографий. Но есть у этих людей и нечто общее — молодость. Здесь пожилым считается каждый, кому перевалило за тридцать. Здесь в двадцать лет бригадиры, а в двадцать четыре — мастера и прорабы...

Мы прожили в Гае сорок дней. Мы видели, как на морозе и на ветру строятся дома, как в непроглядную метель идет по степи колонна тракторов за продовольствием для города. Мы снимали двадцатипятитонные «Мазы» — «четвертаки», которые день и ночь возят по оледенелой дороге породу с картера на отвал. Мы опускались в шахту, где шла прокладка вертикальных стволов, видели, как работает комсомольский штаб, — этих людей, охрипших от телефона, с красными от бессонницы глазами. По-новому обернулось для нас и такое привычное понятие, как «комсомольский воскресник»: ночью, при свете факелов, разгружали комсомольцы платформы с кирпичом. Метель не давала поднять головы, и все же к утру платформы были разгружены.

У нас появилось много друзей — мы жили в рабочем общежитии. Мы научились стряпать щи по-гайски, пили сладковатый, крепко заваренный фруктовый чай и долгими зимними вечерами вели разговоры о жизни — с мальчишками из Ульяновска и Оренбурга, из Орска и Свердловска. Мы поняли, что значат эти простые слова: «Работают люди...» И поняли, сколько настоящего героизма и чудесных подвигов тут, где все так с виду просто и обыкновенно.

Мы написали сценарий и сняли фильм. Но в наших записных книжках осталось много такого, что не вошло в этот фильм. И вот мы хотим рассказать сейчас о том, что не уместилось в картине. Рассказать так, как мы бы хотели увидеть все это в каком-то другом, большом, новом фильме.

Мы должны оговориться, что наши очерки не совсем документальны. Изменены не только фамилии, но и некоторые факты, они являются как бы синтезом многих явлений и событий, свидетелями которых нам довелось быть в Гае.

ПЕРВЫЙ ОРДЕН

Прораб дядя Митя стоял около бригадира Светланы. Она упрямо хмурила брови и повторяла:

— Не поеду!.. Да не поеду же я, тебе говорят!

Дядя Митя молчал, молчал, а потом сказал:

— Девчушечка ты моя!

Дело было вот в чем. Два года назад Светлана и ее подруги окончили ремесленное училище. Начали работать штукатурами. Свету поставили бригадиром. Работали сперва в Оренбурге, затем в Орске, потом в Гае. А утром восьмого марта, в женский день, все прочитали «молнию», вывешенную в столовой, Светлану наградили орденом Ленина. И вот теперь, когда надо было ехать в Москву, получать орден, она твердит:

— Не поеду! Да мне на вид и семнадцати нет. Как я в Кремль покажусь? Ей-богу, совестно.

Мы повели расспросы. И вот что узнали. Во-первых, там, где другие бригады штукатуров выполняли половину работы, ссылаясь на объективные условия, бригада Светы выполняла две нормы. Во-вторых, сама Светка совершила немало удивительных дел в борьбе с метелями, руководя комсомольцами, расчищавшими дорогу в Гай — единственную, что связывала его с миром. В-третьих, все девчата ее бригады учатся в техникуме. В-четвертых, Светлана — лучший в Гае комсорг.

Удалось уговорить ее поехать в Москву только девушкам из бригады.

— Светка, — сказали они, — при чем здесь «совестно»? Входи в Кремль, не робей, заслужила!.. Твой орден за всех нас. За всех гайских девчат!..

Да, ведь подумать — девчата гайские — это половина всего населения новостройки! Но сразу их не приметишь — в валенках, стеганых брюках,

шапках-ушанках — они напоминают мальчишек. В рабочей одежде, перепачканные известью, они разговаривают резко, задиристо, шагают широко, угловато.

Но когда зайдешь к ним домой, в общежитие, то увидишь застенчивых и смешливых девчат с косичками, бантиками. Фотографии киноактрис на тумбочках, белоснежные наволочки на подушках, флаконы с одеколоном, швейная машина, засушенный цветок между страницами книги...

Мы пришли к ним прочитать лекции о кино. В течение часа мы рассказывали им самое интересное, по нашему мнению. Мы вспомнили все, чему нас учили в институте и что довелось нам видеть на киноэкране. Мы объяснили им, как взрываются в кино паровозы, как падают лошади... Нас слушали, затаив дыхание. Вдруг кто-то спросил:

— А какой фасон носят в Москве? Клеш или как?

Мы попытались ответить, но тут же перевели разговор на серьезное: нам нужен был материал о героике, о мужестве, подвигах. Однако снова раздался вопрос:

— А туфли какие?

И вот в меру наших знаний и сил мы стали рассказывать им о туфлях. Потом о свитерах. Потом о косынках.

Да, это делали мы, представители пола, презирающего «тряпичные разговоры». А слушали нас после восьмичасового рабочего дня на тридцатиградусном морозе, посреди оренбургской степи, в комнате общежития. Мы знали, что многие из этих девочек приехали сюда, ничего не умея делать, знали, как нежные ладони покрывались мозолями, как трудно было прожить на заработок ученика, как примерзали косы к подушкам в нетопленных комнатах, как жили осень в палатках, знали, что им приходилось самим стирать, готовить, да еще и учиться...

Но возвратимся, однако, к рассказу о том, как Светлана приехала с орденом из Москвы. Первым делом она пригласила отпраздновать этот день девочек из своей бригады. Долго думала, чем их угостить. Колбасой? Бычками в томате? Свиной грудинкой?.. На работе сказала им:

— Придумала! Ой, девочки, это будет здорово! Я испеку пирог. С вареньем. Сдобный... Как дома...

День как на зло выдался тяжелый. Долго не было раствора — пришлось остаться на час после смены. Потом вызвали в штаб на совещание. Возвратилась Светка домой часов в одиннадцать, девушки уже спали.

Светлана пошла на кухню. В тепле сразу захотелось спать, и Светка для начала облила себе голову холодной водой. Принялась месить тесто. Руки, отвыкшие от домашней работы, плохо слушались. К тому же, если уж говорить по правде, это был ее первый самостоятельный пирог в жизни. Замесив тесто, Светлана сложила его в кастрюлю, завернула накрепко в одеяло, как это делала мама и поставила «подходить». Задремала. Когда очнулась, ахнула и приоткрыла кастрюлю. Но страх был напрасный — тесто не поднялось ни на сантиметр. Светлана задремала опять. Через час она вновь извлекла кастрюлю из-под одеяла. На тугом комке появились пузырьки, и он как будто чуть вырос. Светлана решила, что пора печь. К трем часам ночи пирог был готов, и она пошла спать.

С утра ушли на работу, и день опять был хлопотный, неспокойный. Но вечером девушки прикрасились, надели лучшие платья, клипсы и бусы, хранившиеся на дне чемоданов, и сели за стол. На платье Светланы был орден, и все подружки все время подходили к ней, чтобы посмотреть и ощупать его еще и еще...

И вот на столе пирог. Сладкий, чудесный запах — запах дома и праздничных дней. Света, счастливая, раскрасневшаяся, разрезала пирог. Разделила. Все принялись за еду.

Пирог был ужасный — сверху словно сухарь, а середина вязла в зубах. Но все ели, не подавая виду. И хвалили напропалую. И особенно яростно грыз пирог и хвалил Вася Дементьев, техник, единственный из мужчин — откроем и этот секрет — приглашенный на праздник.

— Нет, правда неплохо? — спрашивала Света.— Нет, честное слово?

— Чудесно!

— Как дома!

— Лучше, чем дома! — сказал Вася-техник.— Светка, что ж ты не ешь!

Света взяла кусок, положила в рот. Некоторое время она молча жевала.

И вдруг слеза медленно покатилась по ее щеке к носу. Другая, третья...

— Это же ужас! — сказала она про пирог.

— Что ты? Великолепно! — послышались голоса.

— Дивный пирог! — крикнул техник.

— Это же ужас! — повторила Света.—А я так старалась, чтобы он был хороший. Девочки, так старалась!

— Чепуха! — сказала одна из девушек.— Важно, что есть пирог. А какой он...

— Это уж дело десятое! — закончил техник.

Так был испечен и съеден первый пирог в честь первого ордена. Этот домашний пирог восемнадцатилетних девчат, которые вместе со всеми создают город будущего, поют, радуются, плачут, ссорятся, мирятся, мечтают о красивых платьях и воздвигают все то, о чем и не смел мечтать человек в этих бескрайних степях.

ПЕРВАЯ СМЕРТЬ

Милиция явилась ночью. Отец разбудил Митьку и сказал: «Доигрался!»

Ружье нашли на чердаке. Неделю назад пятнадцатилетний Митька с приятелями похитил его в летнем тире. Теперь это ружье лежало на столе и было, как сказал капитан милиции, неоспоримым вещественным доказательством. Митьку отправили в исправительно-трудовую колонию. Вскоре он возвратился — за отличную работу и примерное поведение ему сократили срок. Но отец не впустил его в дом. Вынес деньги, сказал:

— Езжай куда хочешь!.. Станешь человеком, вернись, милости просим. А не станешь человеком...

Митька приехал в Гай весной, с первой партией. Местами в степи еще лежал снег. Поселились в палатках. Спали, не раздеваясь. Было туго с водой — ее возили на машинах из Орска, за тридцать километров. Работали весь световой день. Было холодно, да и голодно порой. Мать втайне от отца прислала деньги, но Митька отправил их назад: считалось позором получать от родителей денежные переводы. Митька чувствовал себя взрослым и самостоятельным, и это ему нравилось.— Мы, брат, каменщики,— говорил он простуженным тенорком,— нам унывать нельзя.

Прошло лето, в ноябре выпал первый снег. Сперва перебрались в бараки, а потом в новые общежития-дома. Как-то перед октябрьскими праздниками Митька встретил Светлану Егорову — секретаря комитета комсомола.

— Света, — сказал он ей.— Хочу вступить в комсомол. Писать что ль анкету? Или как?

— Ты, Митяй, парень хороший,— ответила Света, подумав. — Активный. И производственник неплохой. Но с комсомолом, пожалуй, придется пообождать. Что там ни говори, а все же пятно в твоей биографии. Комсомольцы могут быть против.

Бригада, где Митька работал каменщиком, заканчивала строительство городской бани. Старая банька-времянка совсем рассохлась, новая нужна была позарез. Работали, как говорится, вовсю и со временем не считались. Баню сдали за три недели до срока. Штаб вывесил специальную «молнию» и объявил всем членам бригады благодарность. В тот же день Светлана сказала Митьке:

— Пиши заявление. Будем принимать в комсомол.

Утром Митька отнес заявление в комитет. А днем случилось вот что: Митька, заведя концы тросов под бетонную плиту, стоял под краном и глядел, как стрела поднимает эту плиту. Он знал, конечно, что нельзя стоять под стрелой, но считалось шиком и молодечеством стоять вот именно так и командовать: «Майна, вира!..» Плита сорвалась и упала на Митьку.

Митьку похоронили в степи, там, где по проекту должно было быть городское кладбище. Это были первые похороны в городе, где не было ни больных, ни стариков. Духовой оркестр в первый раз играл похоронный марш — до сих пор он играл только танцы. Начиналась метель, и Митькин гроб заносило снегом. Вместо салюта гудели «МАЗы». На могиле поставили деревянный обелиск с красной звездой и с дощечкой: «Комсомолец Дмитрий Новиков. 1943—1960 гг.»

Так впервые пришла смерть в новый город

ПЕРВАЯ СВАДЬБА

Валера лежал на койке и читал книгу по эстетике. Эту книгу он перечитывал в пятый раз и знал ее почти наизусть. Других серьезных книг в гайской библиотеке не было, а Валерка любил только серьезное чтение.

Валера высок и худ. Он носит очки, слегка картавит и готовится в литературные критики. Когда он приехал в Гай, начальник комсомольского штаба оглядел его длинную фигуру и спросил: «А ты что собираешься делать здесь, молодой человек?» Валера потупился и ответил: «Изучать человеческие натуры».

Его поставили командовать бригадой девчат-штукатуров. Да, именно девчат! Этот первый удар судьбы он принял философически. Девчата быстро раскусили робкую, застенчивую душу бригадира. Они посмеивались над ним, беспрестанно разыгрывали, вызывались научить его целоваться... Валера только краснел, протирал очки и стеснительно улыбался.

В свободные от работы часы Валера писал трактат о любви. Труд обещал быть объемистым, ибо на две вступительные главы ушло четыре общих тетради. Однажды он решил почитать свой труд соседям по комнате. Чтение сопровождалось гомерическим хохотом, и с той поры за ним укрепилось прозвище «теоретик».

Итак, в тот вечер, когда Валера беззаботно лежал на койке, перечитывая книгу по эстетике, Митя Пантюхов принес ему первую записку. Валера развернул листок и прочел: «Валерий, я тебя люблю. Нина».

Нина Тимохина работала в Валериной бригаде. Это была веселая, резвая, очень красивая девчушка, которая всегда подтрунивала над бригадиром в очень смущала его своим острым и пристальным изглядом. Ибо Валера, этот ученый и теоретик, был тайно, но сильно влюблен в нее.

Получив записку, Валера вздохнул — розыгрыш был слишком явный. Он спрятал записку в учебник по эстетике.

На следующий день Валера обнаружил в кармане телогрейки еще одну такую же записку. Прошло немного времени, и он получил от Нины целое любовное послание.

Он прочел его, очень взволнованный, но потом иронически хмыкнул и спрятал все в тот же учебник.

Да, он привык к розыгрышам! Однако, когда к нему явилась подруга Нины Катя Пономарева, он рассердился.

Катя начала издалека. Она говорила о достоинствах Нины, о ее доброте и уме... Но, не выдержав этого академического тона, крикнула вдруг, что у Валеры нет ни души, ни сердца: неужели же не видит он, что Нина любит его, что не может жить без него?!

— Хватит разыгрывать! — закричал Валера.— Хватит, я тебе говорю!

Для Валеры наступили трудные времена. Все наперебой поздравляли его. Он терпел. Как-то прораб Кузенко встретил его и за разговором о том да о сем сказал:

— Вот молодец!.. Гляди, какую красавицу отхватил. Скоро на свадьбе-то гулять будем?

— Довольно! — заорал не своим голосом Валера.— Довольно или я сейчас же уеду отсюда!

И тут же после этого пошел к Нине и, размахивая руками и протирая очки, стал говорить, что ему надоели эти глупые шутки, что он не мальчишка и просит решительно прекратить!

— А если я люблю тебя? — сказала Нина в слезах.

— Какая любовь?! — крикнул Валера.— Знаем мы это. Розыгрыш!

Но всю ночь он проворочался с боку на бок. Два голоса — голос влюбленного и голос теоретика любви — спорили в его сердце.

— А что если она действительно любит меня? — говорил первый голос.

— Ерунда! Розыгрыш! — возражал второй, теоретик.

— Но ведь она так смотрела на меня. И так плакала и так утирала слезы платком!..

— Розыгрыш! — говорил теоретик, изучающий человеческие натуры.

— Милая моя! Дорогая!

— Розыгрыш!

Утром бледный, как полотно, он подошел к ней.

— Нина,— сказал он,— конечно, я понимаю, что все это розыгрыш. Но скажи, мне это нужно для моей книги,— неужели можно вот так спокойно разыгрывать, ничего не чувствуя к человеку?

— Чувствую!— тихо сказала Нина.— Неужели же ты ничего не видишь? Чувствую, чувствую, бесчувственный ты человек!.. Ну и каменный же! Да я же дня без тебя не могу прожить!

Так поженились Нина и Валера — это была первая свадьба здесь. Ее справили пышно, было много речей и подарков. Но один подарок — от членов бригады — был особенно трогателен: молодоженам подарили два деревца и посадили их возле барака, где они жили. Теперь этого барака уже нет: стоит большой жилой дом. А к тем двум деревцам прибавилось множество разных деревьев — насаждается гайский парк. И в этом парке, среди других родившихся в Гае детей, ходит на еще слабых ноженках Колька, сын Нины и Валерия. И если подойдешь к нему, пощекочешь его за ухом и скажешь: «А ну-ка, Колька, беги, догоняй меня!», то он багровеет, словно его отец, и как бы хочет сказать: «Ведь знаете же, что я еще не умею бегать... Ох, розыгрыш!»

ПЕРВЫЙ ФОТОГРАФ

«Моя фамилия Розоводов — розовая вода.

Детство мое вас интересует? Не очень. Перехожу к сознательному возрасту.

Как-то раз Леня Васильев познакомил меня со своей сестрой. Но это полбеды. Он еще познакомил меня с фотографией: «Петя,— сказал он,—люди любят видеть свое лицо в рамочках. Купи фотоаппарат!»

Я женился на сестре Лени и купил фотоаппарат. Стал работать фотографом от коммунхоза. Снимал работников водопровода, трамвая, отличавшихся управдомов и лучших ответственных съемщиков. Потом работал фотографом в театре, потом на железной дороге, потом в районо. И вот я стал стар, другие фотографы помоложе стали работать лучше меня, и мне оставалось снимать только свою семью, родственников и знакомых... Однажды пришел мой старший сын и сказал: «Отец, все едут на новостройку в Гай. Хочешь, поедем?..»

И вот я в Гае. Я — первый фотограф, до меня тут не было никогс по моей профессии. Работаю

при комсомольском штабе, снимаю летом, зимой, и осенью, и весной, и тут у меня в папке весь путь наших гайских ребят, от первых палаток... Ребята приходят ко мне все время. Они приходят, когда приезжают сюда, приходят в рабочей одежде и в выходной, приходят из загса и после собраний. И если случается перевыполнение плана или повышение в должности — они тоже приходят ко мне. Я знаю всю их жизнь, и знаю их удивительные дела, и горжусь тем, что я тут первый фотограф. А когда стройка закончится, я пойду в комсомол и покажу им все, что я тут заснял. И они будут благодарны мне, потому что мало кто думает о том, что жизнь течет, скользит, уходит, и то, чего нет на пленке, может вовсе уплыть и забыться. А я не хочу, чтобы это забылось. Я хочу, чтобы парнишки и девочки, что работали здесь, взяли бы через многие годы в руки мои фотографии и сказали бы детям своим: «Дети! Здесь мы работали! Так строили мы коммунизм, при котором вам так чудесно живется!..»

ГАЙЧАТА

Разрешите немного повспоминать. Нас, авторов этих строк, называли детьми военного времени. Мы носили школьные книги в плоских военных планшетах или в сумках от противогазов. Оконные шпингалеты напоминали нам ружейные затворы. Мы набивали карманы стреляными гильзами и осколками бомб, упавших на город. В наших мальчишеских арсеналах хранились старые погоны, ржавые немецкие каски, трофейные медали и шомполы от наганов. Мы бродили по дворам, отыскивая противника, готовые в любую минуту принять бой.

Во время одного из таких сражений мы нечаянно выбили сразу три оконных стекла. И домоуправ обратился к нам с такой речью:

— Парни! Кончайте играть в войну! Пора уже вам играть в мир!

Мы только переглянулись. Мы твердо знали — мальчишки играют в войну, а девочки — в куклы. Когда нам задавали обычный вопрос — кем, мол, ты будешь? — мы отвечали: танкистом, летчиком, сапером, пожарным... А вот Ленька Смирнов — девятилетний житель города Гая — ответил нам на этот вопрос иначе.

— Я буду прорабом,— сказал он.

У бригадира Смирнова пропал ватерпас. Оказалось, что взял его для игры сын Ленька, небольшой веснушчатый человечек.

— То кальму возьмет, то молоток, теперь ватерпас,— жаловался нам Смирнов.—Нет, чтобы играть, как дети, игрушками. Ведь целый ворох их у него — и танки, и пушки, и солдатики.

Мы встретили Леньку на следующий день. Он вытаскивал из снега старую тачку.

— Это что у тебя? Пулемет? — по привычке нашего детства спросили мы.

— Не... Это самосвал.

И точно, ведь тачка-то больше походит на самосвал, чем на пулемет или пушку!

— А почему ты, друг Ленька, взял у отца ватерпас? — спросили мы.— И почему не играешь в войну, если есть у тебя и пушки и танки?

— Не,— сказал Ленька.— Ребята в войну не играют.— И подумав, добавил: — Мы с ними играем в мир.

Их было немного — всего два десятка ребят в первые месяцы жизни этого города. Шумные, горластые, они приехали вместе с родителями и поселились в палатках. И вскоре же рядом построили свои, игрушечные шалаши. Они играли «в палатки»... В своих играх они в точности повторяли все, что делали взрослые: таскали битый кирпич, жгли костры. Они играли в прокладку водопровода, в стройку железной дороги, в поиски руды, играли в шахты, в снежные бури.

Город рос, ребят стало больше. Они разделились по бригадам и стали играть в прорабов и бригадиров. Тут-то и понадобились ватерпасы! Дети играли — а темы для игр им все время подсказывала стройка.

В последний раз мы повстречали Леньку на митинге: строителям Гая вручали знамя ЦК комсомола. Фотографы снимали начальника комсомольского штаба, членов бригад коммунистического труда. А на заборе сидели Ленька с друзьями и, сверкая глазенками, следили за всем.

Через час мы застали их возле дома играющими в митинг. Ленька что-то говорил, играя в оратора, несколько человек гудели, играя в оркестр, другие щелкали пальцами, склонившись над пустыми коробками, изображая фотографов.

И мы вспомнили тут о том, что эти дети прошли вместе с взрослыми весь трудный путь стройки. Не в мрак, дым, пальбу играли они — в созидание. Они строили свой, детский город, и город этот был самым прекрасным на свете, потому что жил он в ребячьей мечте. Ленька рассказывал нам о нем: дома с красными звездами, а в садах растет виноград; рыбы в речке — хоть руками лови! И каток!..

Чудесные дети, игры которых — мир!



Л. Сухаревская

при участии Н. Коварского



Жизнь

Чириканье птиц. Весеннее небо. Кругом только небо и чириканье.

Стая птиц рассаживается на карнизе...

Московский дворик. Двухэтажный дом с палисадником. Крайнее окно второго этажа раскрыто. Стоя на подоконнике, молодая полная женщина моет окна, сдирая со стекол бумажные полоски. Время от времени она поглядывает вниз.

Голос снизу. И вдруг... дверь открывается... и Ваня входит... А я гляжу на него и как онемела... будто камень каменный...

Женщина на подоконнике. Это с радости у тебя...

Внизу, под окном, стоит худенькая женщина со сбитым набок платком, с авоськой в руке. Плача и смеясь от счастья, она продолжает:

— А у меня в руках кастрюлька с манной кашей... верите ли, тетя Маша, из рук и на пол!

В поисках роли, которая помогла бы ей создать на экране образ современницы, советской женщины, известная артистка театра и кино Лидия Павловна Сухаревская написала свой первый сценарий.

Редакция просит читателей прислать отзывы об этой работе.

Женщина на подоконнике. Ну да... ну да...

Женщина снизу. На войну-то пошел, парнем глядел, а воротился...— (*Она всхлипнула.*) С висков седой стал...

Женщина на подоконнике. Эко делов, седой. Скажи — живой, вот что! Наш-то уж неделя как воротился. Птицы, гляди, и те радуются, что войне конец!

Женщина подняла свое худенькое личико и, может быть, впервые за эти годы увидела и птиц, и небо, и бегущие облака. Внезапно она взмахнула авоськой.

— Ой! Побегу!—В воротах обернулась.—А у Крюхтиных — Василий воротился!

Она выбежала за ворота и влилась в поток идущих по тротуару людей. Идут люди, кто торопясь, быстро, кто медленно.

И, как будто внося в это движение свой неповторимый ритм, идут три пары солдатских кирзовых сапог. Они уже в переулке... Следуя за ними, мы входим в тихую арбатскую улочку.

Идут трое. Двое мужчин и одна женщина. Старенькие шинели. Несложный солдатский багаж. Остановились у невзрачного подъезда. Высокий открыл дверь.

— Сюда! — сказал он.

Комната. Это, вероятно, столовая... Еще комната... Очевидно, тут люди спали... Сейчас квартира пуста... Здесь обитают тишина и сумерки.

С фотографии на стене смотрит женщина. Она очень красива. Что-то вызывающее есть в ее усмешке. Пыль на полированной крышке приемника... на стульях... на столе... Вот лежит белый четырехугольник письма. «Милый Федя...»

Где же люди?

Кухня. И здесь тишина. И кран водопровода молчит.

Передняя. Вешалка пуста. Только пыльная мужская шляпа зацепилась за гвоздь. Поворачивается ключ в замке. В темноте открылась дверь... Вошли люди... Голоса... Что-то упало... Засмеялась женщина... В комнате внезапно вспыхнул свет. И мы видим троих в кирзовых сапогах и стареньких шинелях. Женщина, продолжая смеяться, потирает ушибленный лоб. Первым заговорил высокий человек — Власов.

Власов. Вот, это мой дом! (*Взял со стола записку.*)

Другой — Шорин — пробормотал:

— Ты не стесняйся, читай! Мы с Антониной вещами займемся...

Шорин и Антонина Ивановна вышли.

Власов прошелся по комнате. Поглядел на портрет женщины. Снял с гвоздика и положил на полку под книги. Когда вернулись в комнату те двое, сказал:

— Я вам еще там как-то говорил, что от меня ушла жена... Вот... «Милый Федя...»

Антонина Ивановна. Не стоит!

Власов. Почему же, вы мои товарищи. «Милый Федя...— Потом зачеркнуто.— Писем от тебя не было, и я подумала, что ты, наверное, меня забыл... — Опять зачеркнуто — Я встретила одного человека... — Еще раз зачеркнуто... — Я ухожу. Не сердись! Прости! Валя».

Все помолчали.

Власов. Вот так.

Антонина Ивановна. Где у тебя умыться?

Власов. Посмотрю, может, газ включен.

Он вышел. Шорин и Антонина Ивановна молчат.

Льется горячая вода, испуская пар... Струя живая и веселая... Ох, и хорошо же!

Комната. Власов стоит, оглядывая ее.

В л а с о в. Куда мне одному все это? Алешка, оставайся в Москве! Что тебе, свет клином сошелся на твоем Урале?

Ш о р и н. Не променяю.

Власов походил по комнате.

В л а с о в. Ну, тогда Антонине отдам. Пусть живет! Эта комната мне, а та — ей. Ей надо же где-нибудь жить. А получит площадь — уедет.

Ш о р и н. Получить-то получит... А если так сложится, что жена вернется?

В л а с о в. Нет, не думаю... Нет.

Ш о р и н. Антонина горя много хватила. Ты же не знаешь ничего... Она ведь молчком живет. В сорок первом проводила она отпуск в Белоруссии, у родни. Ну, как началось... Муж на фронт, а через три дня его убили. Отца с парнишкой отправила в тыл, а от поезда гладкое место осталось. Вот в отряд к нам она и...

Он внезапно остановился, встретившись со взглядом Власова.

В л а с о в. Друг дорогой! Все это я знаю. А вот слушал сейчас тебя, и пришла мне в голову мысль...

Ш о р и н. Что ж... Правильно пришла... Так ты смотри... Сделай все, чтоб ее жизнь обогрелась...

Вошла Антонина Ивановна. Голова повязана полотенцем.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Федор, иди, я газ не закрыла.

Власов вышел. Она поглядела на задумавшегося Шорина.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Ты что?.. Дурной какой-то? Загрустил?

Ш о р и н. Загрустил. С воинской жизнью прощаюсь... Она, знаешь ли, понятнее.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Сел на чемодан и философствует. Давай ужин собирай.

А в это время она уже вытирает пыль, быстро и ловко, точно радуясь возвращению к простому, домашнему занятию.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Люблю убираться. И еще гладить белье люблю. Давно не гладила.

Ш о р и н. А ты на Урал бы поехала?

А н т о н и н а И в а н о в н а. Сейчас — нет.

Ш о р и н. Почему?

А н т о н и н а И в а н о в н а. Попытаюсь снова заняться своей диссертацией.

Она продолжает работать.

Ш о р и н. А потом?

А н т о н и н а И в а н о в н а. А потом видно будет. Иди консервы открой.

Шорин поднялся с чемодана. Постоял, поглядел, как она стелет на стол где-то найденную дырявую скатерть...

А н т о н и н а И в а н о в н а. Иди, иди...

Разостлав скатерть, она подходит к телефону и, напряженно вспоминая номер, набирает его...

Антонина Ивановна. Квартира профессора Андреева? Здравствуйте, Александр Кириллович! Это говорит Тимофеева. (*Она улыбнулась.*) Я жива... и вернулась... только одна... Мужа моего нет... И его тоже нет...

Кухня. Шорин режет хлеб, открывает консервы... А за окном раскинулась панорама вечерней Москвы. Замечательно! И он громко запел.

Из двери ванной комнаты вышел Власов. Он подозрительно поглядел на откупоренную бутылку, стоящую на кухонном столе.

Власов. Ты что, приложился уже?

Шорин. Чудак, ты же знаешь, я непьющий. Душа у меня песни просит, а петь мне не дано. Нет, не дано мне петь

Комната.

Антонина Ивановна (*в трубку*). Я приду! Я, конечно, приду! Завтра же!

Она осторожно повесила трубку. Вошел Власов.

Власов. Кого отыскала?

Антонина Ивановна. Из нашего института — профессор... Когда-то давно я была его ученицей. Он сказал, что возьмет меня опять на кафедру... Ох господи! Как давно все это было! Да и было ли когда-нибудь? Я ведь кончила институт в тридцать шестом году, три года по распределению работала на руднике, потом сын родился, потом писала диссертацию. (*Коротко вздохнула и задумалась на секунду, точно проверяя себя и сомневаясь в чем-то.*) А теперь все сначала надо начинать.

Власов. Надо.

Они раскладывают ножи, вилки, расставляют тарелки.

Власов. Переезжай ко мне.

Антонина Ивановна. Как — к тебе?

Власов. Я тебе отдам ту комнату.

Антонина Ивановна. Зачем же? Я получу свою. А пока... Общежитие в институте есть.

Резко прозвучал телефонный звонок.

Власов. Слушаю... слушаю... Кто-то повесил трубку. Зачем тебе общежитие, если свободна целая комната? Договорились?

Антонина Ивановна (*продолжая заниматься столом*). А тебя друзья спросят, в качестве кого же это поселилась у тебя посторонняя женщина?

Власов. Про тебя спросят? Ты же не посторонняя женщина, а мой товарищ... Да нет! Никому в голову не придет спрашивать.

Антонина Ивановна (*усмехнулась*). Да-а-а...

Власов. Что?!

Антонина Ивановна. Обидно... Ну вот, что и в голову уже никому не придет... (*Трудно понять, шутит она или говорит серьезно.*)

Снова зазвонил телефон.

Власов. Слушаю! Что за черт! Опять кто-то трубку повесил.

Власов, Шорин и Антонина Ивановна стоят у стола. Налиты рюмки.

Власов. За тех, кто не вернулся. За нашу общую с ними славу, выпьем, солдаты!

Вступила музыка... Разрослась... А они, выпив свои рюмки, стоят... Власов тихо запел. Остальные подхватили.

Версты, версты
Бесконечной отчизны родной...
Версты, версты,
Я вас все просчитал по одной...

На песне, точно сквозь прикрытые веки, помчались вихрем воспоминания. Как будто прошлое вошло в эту комнату. И вдруг через песню, через туман мчащихся образов войны, в рамке двери проступил облик очень молодой и красивой женщины. Все словно «вернулись» из песни, с трудом воспринимая это «видение».

Женщина. Дверь была не заперта.

Шорин. Вот, живем нараспашку!

Женщина. Я шла мимо и увидела в окнах свет... Простите.

Власов. Нет, ничего. Знакомьтесь. Тимофеева Антонина Ивановна... А это...

Шорин. Шорин.

Женщина (*подала руку*). Князева. Можно просто Валя.

Шорин (*радушно*). Прошу к столу.

Валя. Я увидела в окнах свет и решила, что Федор Васильевич вернулся.

Власов. Да, я вернулся.

Шорин (*поглядывая на него*). Что это ты такой важный стал?

Антонина Ивановна (*из коридора Шорину*). Алексей, развяжи мне вещи!

Шорин. Есть развязать вещи!

Когда он вышел из комнаты, Валя, воровато оглянувшись, зашептала:

— Не говори им, кто я... Хорошо?

Власов. Хорошо!

Валя. Я сейчас уйду... Я хотела только взглянуть на тебя... Я живу у мамы, одна.

Власов. Меня это мало интересует.

Валя (*заискивающе*). Это твои друзья?.. Этот человек?..

Власов. Да.

Валя. И эта женщина?

Власов. Да, друзья.

Валя. Я знаю, что ты не простишь...

Власов (*поморщился*). Чего ты хочешь?

Валя (*торопливо вытерла слезинки*). Я не буду... Я только хочу, чтобы ты меня понял...

Власов. Не пойму.

Орудийный залп.

Валя (*испуганно*). Что это?

Антонина Ивановна и Шорин входят в комнату.

Шорин. Это салют!

Власов раздернул штору. Открылась Москва в огнях салютов, празднующая мир.

Трое стоят у окна. Валя поодаль, в глубине комнаты.

Снова залп.

Все трое — негромко:

— Ура-а-а!..

Кухня. Тощая кошка трется о ножку стола. Федор в пижаме наливает в блюдечко молоко. Кошка пьет. Федор стучит в закрытую дверь:

— Антонина! Если ты еще раз забудешь купить кошке молока, я ее выброшу! (*Стучит.*) Антонина! Ты что, спишь?!

Молчание. Взялся за ручку двери. Дверь отворилась. Комната пуста.

Раннее утро. Идет по улице Москвы Антонина Ивановна. Проходя мимо витрины, взглянула искоса на свое отражение в стекле. Аляповатые пыльные манекены, не переодевавшиеся с начала войны, в манерной женственности изогнув руки, смотрят на нее стеклянными глазами. Антонина Ивановна тоже поглядела на них и снова на себя, в стекле. Но, заметив взгляд прохожего, одернув гимнастерку, пошла дальше.

Издали мы видим, как Антонина Ивановна идет уже по вестибюлю института, по лестнице, по коридору и как постепенно образовывается возле нее, все увеличиваясь, группа людей. Все те, кто знал ее раньше.

— Это здорово, что вы вернулись!

— А я как рада вас видеть! Вас — всех!

Кто-то вздохнул:

— Ой не все... не все здесь.

— Толмазов в ополчении погиб.

— Горяев руку на фронте потерял.

— А где?.. забыла... заикался немножко...

— Петровский?! Ушел в аппарат.

— А Сорокин?

— Сорокин в Караганде!

— А ты?

— Я кандидатскую защитил.

— Ты изменилась, Антонина Ивановна...

— Да, я бы, пожалуй, вас не узнал...

— А кабинет профессора все там же? — спрашивает Антонина Ивановна.

— Без перемен — там же! Пошли!

Они скрылись за поворотом коридора.

Кабинет профессора. Учитель нескольких поколений, автор целого ряда научных работ, он похож лицом на старого рабочего, и это впечатление не пропадает и тогда, когда мы слышим его речь, речь коренного российского интеллигента.

Антонина Ивановна в скромном, довоенной моды платье стоит перед ним.

Профессор. Ну-с, две недели подготовки прошли! Приступайте к работе! (*Шутливо.*) Час пробил!

Антонина Ивановна. Даже руки трясутся—так волнуюсь...

Она слегка вытянула вперед руку.

Профессор. Что это?

Антонина Ивановна. ...Дрожат...

Профессор. Нет, это?

Антонина Ивановна (*мимоходом*). Осколочное ранение. И зубы стучат.

П р о ф е с с о р (*иронически*). Побольше мужества. Идите. Пора начинать. Я приду тоже.

И он поцеловал ее руку со шрамом.

Антонина Ивановна в лаборатории ведет занятия.

А н т о н и н а И в а н о в н а. В шлиховом анализе вашей задачей является определение в породе наличия того или иного минерала...

Со стороны кажется, что она отвечает урок.

— ...Среди них важнейшее значение имеют следующие минералы, я перечисляю их в порядке уменьшения их удельного веса: иридий, золото, платина, вольфрамит, циркон, алмаз, минералы урана...

Шум работающих машин заглушает ее голос.

Цех станкостроительного завода. Глазами документалиста мы видим повседневный труд машин и людей. Власов обходит станки монтируемого цеха. Останавливается у некоторых из них.

Та же аудитория. Антонина Ивановна стоит, наклонившись над столом, возле одного из студентов. Подняла голову от микроскопа.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Здесь мы видим кристаллы оловянного камня.

С т у д е н т. Я прошу меня извинить, мне думается, что нестереотипный в данном случае вид кристалла вполне допускает заблуждения. Это не оловянный камень. Это титанит.

Власов идет к выходу вместе с начальником цеха. В коридоре на подоконнике сидит кошка. Власов смотрит на часы.

Антонина Ивановна стоит возле доски, зажав в пальцах кусочек мела. Она бледна и внутренне неспокойна.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Итак, в данной фракции мы установили наличие следующих минералов... Титанит.

Она пишет на доске формулу. И останавливается. Мел застывает в воздухе.

По комнате пробежал шумок. Она быстро обернулась, взглянула на аудиторию... Все смотрят, но никто не решается сказать ей, что она ошиблась. Одна из цифр, написанных ею, неверна! Она поглядела на профессора. Встретив ее взгляд, он тихо назвал правильную цифру. Тогда она снова повернулась к доске, робким движением стерла старую цифру и написала новую. Опустила руку вниз. Тишина. Слышно, как упал на пол кусочек мела.

Кабинет профессора Андреева. Он сидит за столом. Напротив Антонина Ивановна.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Мне надо бросить институт! Пойду паспортисткой в домоуправление!

П р о ф е с с о р. Вы не только не бросите институт, а с завтрашнего же дня начнете ходить на лабораторные занятия ваших коллег...

А н т о н и н а И в а н о в н а (*строптиво и гневно*). Это же курам на смех! Сидеть за партой вместе с ребятами, которые мне в сыновья и дочери годятся!

Профессор (*как бы не слыша ее слов*). А кроме того, попрошу вас также посещать мои лекции и в кратчайший срок наверстать все пробелы, возникшие у вас за военный период.

Антонина Ивановна. Я могу идти?

Профессор. Идти вы можете. Но я прошу вас: не уступайте сейчас своему малодушию! Не уступайте себе! Уступите сейчас—будете уступать и дальше! С этого человек начинает спускаться вниз.

Антонина Ивановна вышла за дверь.

Комната Власова. Вечер того же дня. Он спит одетый на диване. Хлопнула входная дверь. Он быстро вскочил. Взглянул на часы.

Власов. Антонина, это ты?

Голос. Я.

Власов. Зайди! Я тебя давно жду. Прилег, думал, на секунду и чуть не проспал! Мне надо опять на завод ехать, и, наверное, на всю ночь.

Он потер ладонями лицо.

Вошла Антонина Ивановна

Власов. Замоталась?

Антонина Ивановна кивнула головой

Власов. Я тоже!

Антонина Ивановна. Цех когда пускаете?

Власов Двадцать третьего. Знаешь, как говорится, новые времена — новые песни. Меняем весь технологический процесс. Слушай, очень тебя прошу, заплати за квартиру... Таскаю который день... и который день возвращаюсь ночью. (*Подает ей квитанцию и деньги.*) Ты что зеленая?

Антонина Ивановна. Я не зеленая

Власов. Ну, синяя.

Антонина Ивановна. Так!

Власов. А что не так? Случилось что-нибудь?!

Антонина Ивановна прошлась по комнате

Антонина Ивановна Да нет! Пожалуй, ничего. Трудно мне, Федор!

Власов. Я не понимаю, чего ты ждала, чтоб все как по маслу? (*Он собирает бумаги в портфель.*) Мне тоже, Тонька, бывает несладко...

Антонина Ивановна. Может, бросить все к чертям?

Власов. Тебе, наверное, хочется, чтоб кто-нибудь уговаривал... Пожалел.. «бедная» сказал?

Антонина Ивановна (*смеясь*). Нет, конечно, ничего я не брошу. И все-таки, Алексей бы понял меня.

Власов. Он-то, конечно, уж... Еще бы. Он любит тебя!

Антонина Ивановна (*смотрит на него*). Как это?!

Власов. Конечно. Будто не знаешь.

Он вышел в переднюю и вернулся в пальто.

Антонина Ивановна. Трудно допустить, что можно полюбить меня, немолодую да и некрасивую женщину.

Власов (*надевая пальто*). Значит, бывает. Ты жалеешь, что не знала этого раньше?

Антонина Ивановна Ну, это ничего не изменило бы.

Власов (*заматывает на шее кашне*). Почему? Поставила, так сказать, на себе крест? Или любишь кого-нибудь другого?

Антонина Ивановна. Люблю.

Власов. Жаль.

Антонина Ивановна. Кого жаль?

Он взял в руки кепку.

Власов. Жаль, что любишь другого, а не Алексея.

Антонина Ивановна. Мне тоже жаль.

Власов (*надел кепку*) Кого же ты любишь?

Около Антонины Ивановны зазвонил телефон. Она взяла трубку, сказала:

— Тебя.

Власов. Меня?!

Антонина Ивановна (*протянула ему трубку*). Тебя к телефону.

Власов. Слушаю. Здравствуй. Работаю. Ты извини, Валя, ко мне пришли.

Он положил трубку, сел и снял кепку.

Антонина Ивановна. Тебе приснилось? Кто к тебе пришел?

Власов. Это неважно.

Антонина Ивановна взяла свой потертый портфельчик.

Антонина Ивановна. Пойду заниматься

Власов. Я тебя спросил...

Антонина Ивановна. Я пошутила.

Власов. Нет, погоди!

Снова телефонный звонок. Он взял трубку.

Власов. Валя, я не хотел тебя обидеть. Я был занят. Занят и сейчас Нет смысла вести по телефону такой разговор...

Он положил трубку и крикнул:

— Тоня!

Ответа не было.

Август 1945 года.

Передняя. Антонина Ивановна разбирает снятые с полок книги и образцы минералов. Прислонившись к стене, стоит Валя.

Валя. Я неудачница... Все жду, жду счастья, а оно не приходит.

Антонина Ивановна. А в чем же счастье, по-вашему?

Валя. Чтоб любил кто-нибудь отчаянно... чтоб о деньгах не думать... чтоб... Ну, чтоб почти все желания исполнялись...

Антонина Ивановна. Я думаю, что вы никогда счастливы не будете.

Валя поглядела на нее своими прекрасными, спокойными и пустыми глазами, и в них мелькнула настороженность.

Валя. Вот как... А вы?

Антонина Ивановна. Я? (*Она помолчала.*) Когда-нибудь!

Валя. А почему же вы считаете, что я никогда не буду счастлива?

Антонина Ивановна. Так уж... Чувство счастья — это награда... (*Она решительно подтвердила.*) Да! Счастье — это награда, которую заслуживает не каждый...

В а л я. Кто же заслуживает?

А н т о н и н а И в а н о в н а. Наверно, тот, у кого сердце бьется для людей!

В а л я. А у вас для кого оно бьется?

А н т о н и н а И в а н о в н а (*нахмурилась*). Пока я испытываю счастье от сознания, что справляюсь с горем.

В а л я (*засмеялась*). Счастье, что справился с горем?! Вот так счастье! И это вы называете счастьем?

А н т о н и н а И в а н о в н а. И это я называю счастьем!

В а л я. Нет! Нет-нет! Я не хочу такого счастья! И не хочу за что-нибудь. Хочу просто так... (*Заплакала.*) Все люди подлецы и изменники... (*И почти без перехода.*) Кто был сегодня у Феди? Я звонила ему по телефону, и он так разговаривал со мной, что я поняла, что у него кто-то есть! Там была какая-нибудь женщина?

А н т о н и н а И в а н о в н а. В комнате у Федора Васильевича не было никакой женщины. Когда вы звонили, там была я.

В а л я (*облегченно*). Отлегло...

Она слегка приоткрыла дверцу шкафа. Заглянула.

В а л я. Вы теперь тут держите книги? А у нас раньше лежала всякая рухлядь...

Она присела на стопку книг.

В а л я. Я прошу вас... Я к вам, как к матери... Помогите мне. Поговорите с Федором Васильевичем... Пусть он простит меня... Я хочу вернуться к нему. У меня нет жизни без Феди. Я сказала уже ему, что иначе я открою газ — и все. И конец. (*Всхлипнула.*) Я могу вас поцеловать?

А н т о н и н а И в а н о в н а. Нет!

Квартира Власова. В передней Власов и небольшого роста паренек с незатейливым лицом. Одет по моде, бытовавшей среди части ребят после войны: сапожки, не доходящие до колен, сверху на них «наплыв» брюк, крошечная кепка с пуговкой и чуб. Пугливые женщины в темноте таких побаиваются. Это Виктор Скворцов. Из кухни — полоска света... Власов идет туда... Антонина Ивановна, сраженная сном, лежит головой на книге, протянув в почти физическом изнеможении, как хлебопашец, свои усталые руки. Рядом — тарелка с едой, к которой она не прикоснулась.

В л а с о в. Тоня! Скворцов Витька объявился! Сейчас у метро встретил...

Она спит.

— Тоня!

Проснувшись, Антонина Ивановна тяжело подняла голову.

А н т о н и н а И в а н о в н а. К тебе приходила твоя жена... Не води ее за нос... Реши.

Власов перебивает ее:

— Брось! Это неважно! Витька объявился!

А н т о н и н а И в а н о в н а (*совсем проснувшись и увидев Виктора, громко и радостно*). Витька! Милый! Ты куда это после госпиталя пропал?

Они обнялись.

В и к т о р (*тоже радостно и громко*). Повалялся месяц с небольшим, а вы за это время дальше перебазировались. А я под Сталинград попал тем временем.

А н т о н и н а И в а н о в н а (*так же радостно*). Кудри-то где взял?!

В и к т о р. Где все берут!

Антонина Ивановна (*разглядывая его*). И вырос и поправился... Садись...

Виктор. Тетя Тоня, а помните....

Власов. Знаешь, брат, вечер воспоминаний отложим. Второй час ночи. Народ мы трудовой...

Виктор. Мне к первой электричке.

Власов. Тем более. Раз встретились—больше не потеряемся.

Антонина Ивановна. А ты за городом живешь?

Виктор. Я же клинский.

Власов. Давай, давай укладываться.

Он берет Виктора за плечи и направляется с ним к двери.

Антонина Ивановна. Кем работаешь?

Виктор. Токарем.

Власов. Идем, идем...

Ночь. Комната Власова. Одиноко скучает составленное из стульев ложе, а рядом, скинув матрац на пол, спит Скворцов.

Глубокая ночь. Спят все окна домов.

Комната Антонины Ивановны. Она занимается за столом. Перелистала страницы...

Сентябрь 1945 года.

Руки перелистывают страницы... Еще руки... Еще книги... Ряды за рядами... Проходят названия книг... Это зал Ленинской библиотеки. Теперь мы видим его целиком. И видим людей, заполняющих его. Тишина.

Сидит Власов.

Поднял голову от книги... Через стол увидел Антонину Ивановну.

Он тихонько пробирается к ней и садится рядом.

Взглянув на него мимоходом, она продолжает читать.

Власов (*шепотом, насмешливо*). Грызешь гранит?

Антонина Ивановна Грызу.

Он устал, и ему хочется поговорить.

Власов (*по-прежнему шепотом*). Я люблю здесь работать... (*Оглядывается.*) Немало тут нас... Наверное, половина бывших солдат... По-моему, вон тот рыжий...

Сидит немолодой человек в штатском.

— ...Это подполковник. Я его под Ельней встречал... Всех за книжки посадили!

Он горделиво усмехнулся.

— Наши браточки военные тоже наверстывают... А я тебя давно не видел. Называется — в одной квартире. Как живешь?

Антонина Ивановна. Живу.

Власов. Тебе отдохнуть надо. Не пойдешь в воскресенье со мной на футбол?

Антонина Ивановна (*читая*). Не пойду.

Власов. Я к тебе привык. И как долго не вижу — скучаю.

Она читает.

Власов. У тебя характер, Тонька, паршивый.

Антонина Ивановна. Да!

Власов. Смотри, ты на что похожа

Антонина Ивановна. Неважно

Он продолжает смотреть на нее. Затем, точно сделав какой-то вывод...

Власов. Тоня!

Антонина Ивановна (*так же рассеянно*). Что?!

Власов. А ты никогда не задумывалась над вопросом, как я к тебе отношусь?

Антонина Ивановна. Особенно нет. Я всегда считала, что ты ко мне хорошо относишься

Власов. Мне кажется, что ты для меня...

Она посмотрела на него и нахмурилась.

Антонина Ивановна. Ты лучше иди на свое место, на нас уже косятся... И пусть тебе ничего не кажется. Вон сосед опять оглядывается... Иди... У меня трудный день завтра.

Комната Власова. Он, держа во рту сигарету и засунув руки в карманы брюк, стоит, прислонившись к стене.

Валя. ... и, если ты не против, я возьму кое-какие мелочи...

Власов (*с жестковатой усмешкой наблюдает за ней*). Мне кажется, ты довольно деловито собрала вещи, когда покидала этот дом.

Валя двигается по комнате, как гладкая кошка. Она хорошо одета. Красивая И ноги красивые. Чулки такие тонкие, точно их нет.

Валя. Я сейчас... я быстро..

Она собирает какую-то ерунду.

И ноги стройные.

Он смотрит по-прежнему сумрачно, насмешливо.

Она нашла плюшевого зверя, нежно приласкала его.

Он следит за ней.

Валя. Я ведь у мамы живу, в Лосиноостровской..

Она нашла что-то.

— Мои сандалеты!

Смотрит на него просительно.

— Федя, у меня страшно ноги устают на каблуках... Я ведь от станции еще иду пятнадцать минут. Я переоденусь. Можно?

Он с деланным равнодушием пожал плечами.

— Пожалуйста.

Она скинула туфлю.

Он отошел к окну и стал спиной.

Стукнула вторая туфля, упав на пол.

Он смотрит в окно. Равнодушное лицо. Он вполне владеет собой.

Он слышит голос Вали за спиной:

— ... И чулки сниму.., жарко...

Валя держит в руке его фото.

— А можно я возьму это фото?

Власов. Все, что здесь еще твое,— можешь брать.

Валя подошла к нему, внезапно обхватила его руками, стремительно и властно:

— Здесь мое—это ты!

По лестнице быстро поднимается Антонина Ивановна. У нее хорошее настроение. Подхватила по дороге кошку, сидящую на ступеньках.

Звонит громко и торжествующе. Еще раз! Убедившись, что дома никого нет, она открывает дверь ключом.

Дверь к Власову открыта. Она заглянула в комнату... Пусто... И почему-то сразу бросились в глаза женские туфли на высоком каблуке и рядом большие ботинки Власова.

Она прошла в кухню... Опустила на пол кошку...

На веревочке, как знамя победителя, свисают выстиранные тонкие чулки.

Комната Антонины Ивановны. Она собрала несложный багаж. Пишет записку. «Федя, я уезжаю в командировку...»

Секунду задержалась, продолжает:

«...совсем неожиданно. Срочно. Кошку отдай соседям, они просили. Спасибо за приют. Антонина».

Положила записку на стол. Рядом— ключи. Взяла чемодан. Огляделась и вышла. Хлопнула дверь.

Март 1946 года.

Дверь квартиры Власова. Перед ней — кошка. Подходит (мы видим его со спины) какой-то мужчина. Нажимает звонок. Дверь открывается... Вместе с входящим пытается войти и кошка, но сейчас же вылетает оттуда отнюдь не по своей воле.

В передней стоит Шорин. Он мало изменился за этот год. Только вместо гимнастерки на нем хорошее пальто. В руке чемоданчик. Перед ним стоит Валя.

Шорин (*в недоумении*). Эге! Я, кажется, не туда!

Валя. Вы меня не узнаете?

Шорин (*с трудом припоминает*). А-а-а... Вы опять здесь... Здравствуйте!

Валя. Я теперь всегда здесь. Здравствуйте. Вы, очевидно, давно не были в Москве? Федор Васильевич скоро придет.

Шорин. Да, я давно не был. Так-так...

Валя. А почему вы не спросите, где Антонина Ивановна?

Шорин. А где Антонина Ивановна?

Валя. Она в командировке. И давно.

Шорин. Так-так...

Валентина берет с подзеркальника конверт.

Валя. Вот это, очевидно, ваше письмо для нее?

Шорин (*посмотрев*). Мое.

Валя. Оно давно лежит здесь.

Шорин. Так-так...

Комната Власова. Здесь, кроме него, Шорин и Виктор Скворцов.

Виктор. ... Дела у меня завернулись такие... с завода ухожу! Играю!

Шорин. Артист?

Виктор. Нет, зачем... в футбольной команде играю

Радостно возбужденный он махнул рукой:

— ...Талант открылся! Сам удивляюсь! В беге нынче первенство взял на тысячу метров! В эстафете на три километра! А в прошлом году...

Ш о р и н (*подмигнул*). По-прежнему?

В и к т о р. Что—по-прежнему?

Ш о р и н. По-прежнему заливать-то любишь?

В и к т о р (*простодушно*). Что вы! Теперь куда меньше!.. Так разве... Встретишься со своими ребятами и пошло... под веселую руку! Но куда меньше... В возраст начал входить.

В л а с о в. Опять на метро опоздал?

В и к т о р. Опять. Провожал... Одна тут... Тетя Тоня не приезжала?

Коридор. Темно.

У двери стоит Валя, в халате и с бигуди на голове. Слушает.

Г о л о с В и к т о р а. ... Ведь если бы не тетя Тоня, вы бы тогда, Федор Васильевич, так по частям и валялись. Вот женщина, а? Два километра вас протащила... А вы—без всякого сознания! Как ребенка родного потом выхаживала...

Комната. Разговор продолжается.

Ш о р и н (*насмешливо*). Да уж...

В и к т о р. А что? Скажете, я худой боец был? Худой, да?

Ш о р и н. Боец-то хороший был. А сейчас... фанфаронишь чего-то...

В и к т о р (*сокрушенно*). Это есть. Мне говорили.

И снова возвращается к прежней теме:

— И вот, несмотря, что я тоже весь сшитый и перелицованный, а руки-ноги опять работают, да как! Я тут такого дал! Играли с «Торпедо»... Стадион весь встал! Все как один! А женщины даже плакали некоторые...

Ш о р и н. Не лишку ли?

В и к т о р (*охотно согласился*). Верно. Перехватил.

Во время этого разговора Власов нервничал, курил и прохаживался по комнате.

Наконец сказал с нетерпением.

В л а с о в. Ложись спать. Нам потолковать надо!

В и к т о р (*кивнул головой и, понизив голос, спросил*). А супруга ничего? Не рассердится? Она у вас сурьезная. Скажет, развалился..

Власов вышел за дверь.

Ш о р и н. Учиться бы шел.

В и к т о р (*сосредоточенно морщит лоб*). Думал я... А эта... тут... Ну, одна есть... В техникум все подбивает... Ну, не знаю.

Возвратился Власов.

В л а с о в. Вот тебе подушка и простыня.

В и к т о р. Да не надо. Я не буду раздеваться.

В л а с о в. Еще что? В ночлежке, что ли? Ноги-то не вытягивай!

В и к т о р. Есть не вытягивать ноги!

Власов укрывает его, как маленького.

В и к т о р. А помните, как в задание пошли и на дереве ночевали? Еще тетя Тоня нас привязывала. «Уснете!»— говорит. «Не уснем!». «Уснете и свалитесь и подорветесь!» А у нас у всех—тол, взрывчатка, гранаты... Вот смехота! И привязала!

Ш о р и н. Что ты все — «тетя Тоня», да «тетя Тоня»?

В и к т о р. Уважаю.

В л а с о в (*потушил верхний свет*). Спи! (*Шорину.*) Я сейчас...

Он вышел из комнаты...

Кухня. Власов держит в руках тарелку, хлеб и пол-литра. Валя стоит возле.

В а л я. Тебе все близкие, кроме меня...

Власов пошел к дверям.

В а л я. И еще этого подозрительного парня приучаешь к дому... Вот обчистит, тогда...

Шорин сидит неподвижно.

Сонный голос Виктора:

— Ты, говорит, хороший, тебе учиться надо... Тоже влияние свое показывает...

Ш о р и н. Ты что, бредишь?

В и к т о р. Да нет, смешная...

Ш о р и н (*помолчав*). Вот какие дела!

Вошел Власов с деланно веселым лицом, неся ужин.

В л а с о в. Рассказывай, как свою жизнь устроил?

Ш о р и н. Работаю. С любовью работаю, с удовольствием. Живет со мной сестренка. У нее муж в войну погиб. Помогаю ей ребят на ноги ставить.

В л а с о в (*по-прежнему приподнято*). Значит, теперь ты начальник строительства?

Ш о р и н. Да. Начальник.

В л а с о в (*так же*). Значит, смету приехал утверждать?

Ш о р и н. Да. Смету. А как ты свою жизнь устроил?

Власов отошел к окну и взглянул на крыши.

Поздний вечер. На улицах редкие прохожие. Торопливо шагает по тротуару Антонина Ивановна. Скрылась в подъезде. Надпись: «Общежитие № 12».

Опять комната Власова. Бутылка опустела. Около Шорина стоит невыпитый стакан.

В л а с о в (*уже заплетающимся языком*). Понимаешь ли, что сделано, то сделано... А я, как говорится, из тех бычков, которые если уж надели на шею веревочку, так до конца на ней и пойдут...

Он положил голову на стол и неожиданно запел: «Располным полна моя коробочка...»

Потом поднял голову и улыбнулся бессмысленно и добродушно.

В л а с о в. Я, кажется, пьян.

Ш о р и н (*вздохнув*). А-ха-ха... Мне бы возненавидеть тебя надо, а я жалею. Жалею, брат, тебя, сам не знаю почему...

Бульвар. Солнышко. Ребятишки.

На скамейке сидит Антонина Ивановна с книгой.

Возле нее останавливается существо в синем плюшевом пальто. Раскрыв пухленькую пятерню, высыпает ей на колени кучку песка.

Антонина Ивановна смотрит на ребенка серьезно и печально. Подошла пожилая женщина с простым крестьянским лицом.

Женщина. Знакомиться с вами хочет.

Антонина Ивановна. Это ваш?

Она взяла ручку ребенка.

Женщина. Наш. Внучек наш. Да дома у дочки еще двое, только те уж большенькие. (*Присаживается на скамейку.*) Ну-ка... Скажи тете, как тебя зовут...

Существо. Коля!

Идет по бульвару Шорин. В руке у него тот же чемоданчик. Остановился у киоска с папиросами.

А на скамейке завязался разговор.

Антонина Ивановна. Чему же вы учите своих внуков?

Женщина (*очень просто*). А добру.

Антонина Ивановна. Добру? А что такое добро?

Женщина. Ну, не знаю, как по-вашему рассказать. Добро — слово понятное, человеку только захотеть надо его понять. Вот и все.

Антонина Ивановна. Это слово, какое-то... не очень определенное... евангельское...

Женщина. Полноте-ка! Бог тут ни при чем.

Антонина Ивановна. А вы сами верите в бога?

Женщина (*ведет беседу с глубокой душевной убежденностью*). Нет. Давно уж от него отвыкла. Муж у меня неверующий был... он из первых комсомольцев у нас на селе... И дети комсомольцы... Нет, в бога я не верю. А людям верю. И любить их — люблю. И всегда — что ни случись — к людям иду. И люди всегда тебе ответят. А у вас — семья?

Антонина Ивановна (*помолчала и только потом ответила*). Нет!

Женщина. Худо дело. Работаете?

Антонина Ивановна. Да. Работа у меня интересная.

Женщина. Раз вы человек самостоятельный, взяли бы на воспитание... Сейчас сирот многие берут.

Антонина Ивановна. Нет. Я не могу.

Женщина. Что же так? Комнаты нет?

Антонина Ивановна. Нет, комнату я на днях получаю. Дело не в ней. Нет. Пока не могу. Для этого надо иметь щедрость в душе...

Женщина. А для себя жить тоже мало интереса.

Антонина Ивановна. Пожалуй, для себя я совсем не живу... Работы у меня очень много и времени — ни на что другое... Ох!

Женщина. Что вы?

Антонина Ивановна (*смотрит вдоль аллеи*). Мне показалось, что один товарищ... Нет, я ошиблась...

Веселый шум. Возникает музыка. Крики: «Поздравляем!», «С новосельем!»

У Антонины Ивановны гости. Стол с закусками и пирогами. В комнате еще нет обстановки, и даже стулья взяты напрокат. Гости — в основном геологи и соседи по

квартире. Несколько в стороне Власов, молча курит. Он один, без Вали. Гости, как это всегда бывает после выпитой рюмки и хорошего ужина, разбились на «стайки», и в каждой своя тема.

Скворцов внимательно слушает соседа Антонины Ивановны по квартире, изредка потряхивая головой в знак понимания.

Сосед. ... Ну, а внешнее оформление корпуса... там... штабики, карнизные бруски, это прикрепляем на клею и шпильками дополнительно... Тут идет в основном угловая струбцина. Только когда зачищаешь кромку...

Первый студент. А недавний налет на советское посольство — это что, по-твоему, тоже дипломатией называется?

Второй. Конечно! Это называется буржуазной дипломатией!

Третий. А ты знаешь, что на посты руководителей дипломатических ведомств назначаются представители военных организаций и финансовых кругов...

Соседки-женщины. ...Надо взять стакан меду, а столетник нарезать кусочками, и пусть стоит в темном месте три дня. А потом по столовой ложке в день два раза. И все. Вот если заложило горло или кашель... Очень это хорошо!

А в углу поют геологи свои песни.

Нам немало по свету хаживать,
Жить в землянках, в палатках, в лесах.
Знать маршруты, породы, скважины,
С рюкзаком пробираться в горах.

И в предгорьях седого Урала,
В кишлаках азиатских степей,
В Заполярье, средь дикой вьюги,
Мы повсюду найдем друзей.

Под шум разговоров и пения Власов незаметно встал и вышел в переднюю. За ним вышла Антонина Ивановна.

Антонина Ивановна. Уходишь?

Он надевает пальто.

Власов. Надо идти... Валентина опять... Видишь, не захотела со мной пойти...

Он взял в руки кепку.

Власов. Глупости, понимаешь ли, у меня дома происходят... Не нравится ей, что дружу с тобой... и Алешка ей не понравился... и Виктор... тоже...

Антонина Ивановна молча слушает с отчужденным выражением лица.

Он подал ей руку.

Власов. Ты, Тоня, не заходи к нам пока... а я тебе позвоню...

Антонина Ивановна (*обрывая его*). Нет уж, не надо! Не звони!

Власов. Ты не сердись...

Антонина Ивановна (*распахнула дверь*). Мы тебя больше не побеспокоим!

Секунду посмотрела ему вслед, как он, ссутулив виновато спину, спускался по лестнице, потом закрыла дверь.

Комната института. Готовятся к отъезду в экспедицию. Упаковывают походную лабораторию. Здесь же стоят ведра, примуса... На полу свалены спальные мешки. Студенты зашивают в мешковину ящики с полевым снаряжением.

Антонина Ивановна (*обращается к студенту в клетчатой рубахе*). Ничего нельзя делать, Шульгин, спустя рукава. Вы видите... вот здесь мешковина поползет. Распорите и зашейте снова.

В дверь просовывается голова сотрудницы:

— Антонина Ивановна, вас спрашивает внизу какой-то Скворцов... по важному делу...

В пустой аудитории Антонина Ивановна и Скворцов.

Антонина Ивановна. Садись! (*Внимательно на него посмотрела.*) Ты что, выпивать стал?

Виктор. Ай, раз в год!.. (*После паузы.*) Получилась любовная канитель у меня...

Антонина Ивановна. Это по поводу канители ты и явился в институт?

Виктор. Тетя Тоня, одну минуточку! Как вы человек старший и опытный...

Антонина Ивановна. Что это «опытный»? В любви, что ли? Так ошибаешься, такого «опыта» не бывает. Разве в представлении пошляков... Ну, дальше!

Виктор свой рассказ ведет развязно:

— Есть у меня тут в Москве одна Маруся. Гуляю с ней.

Антонина Ивановна. Ее Маруся зовут?

Скворцов. Катя.

Антонина Ивановна. А при чем тут Маруся?

Скворцов. Поговорка... Она тоже детдомовская, как и не я.

Антонина Ивановна. Как и я.

Скворцов. Как и я. Ну, значит, поставил я ей условие—переезжай в Клин, а она говорит, не могу учебу бросить! А у нас строительного техникума в Клину нету. Я говорю: бросай к чертям техникум. Она плачет. Люблю, говорит, тебя, а учебу не брошу. Письма пишет... (*Вытащил из кармана брюк мятое письмо.*) Вот... Хотите почитать?

Заметив каменное лицо Антонины Ивановны, смущенно сунул письмо обратно.

Виктор. Люблю, говорит, и все. В общем-то и я ее тоже, конечно... ну, люблю, что ли... Короче говоря, есть тут у них один парень. Вьется за ней целый год. Книги ей приносит, билеты в театр... А и парень-то ерунда! Один глаз на Кавказ, а другой в Арзамас. Ну, короче говоря, у нее, оказывается, ребенок будет. Я ей говорю... не знаю только, с кем компанию делить. Гляжу, она бледная стала... как вот эта стена, и молчит. А я вскочил на трамвай да еще присвистнул! И уехал. На повороте один раз оглянулся, а она все стоит... и все смотрит на меня... а я уже —до свидания... (*И очень доверительным тоном.*) Если по-свойски, тетя Тоня, говорить, между нами...

Антонина Ивановна (*давно сдерживала буйный гнев*). Знаешь что... Я подумала сначала, что ты пошляк... Нет... ты хуже! (*Кажется, что она сейчас его ударит.*) Дурака не валяй! Понятно? (*Она топнула ногой.*) Уходи! После зайдешь!

Виктор покорно вышел.

Антонина Ивановна заходила по комнате. Вошла сотрудница. Увидев ее возбужденное состояние, вопросительно взглянула на нее.

Антонина Ивановна. Где-то я слышала, что, когда рассердишься, нельзя отвечать человеку сразу, надо сначала до тридцати досчитать. А я так и не научилась! Ах, черт возьми!

Октябрь 1947 года.

Небольшая станция, окруженная тонкими северными березками в осенних желтых листочках. На перроне в ожидании поезда сложен багаж возвращающейся в Москву поисковой партии. Люди разбрелись по сторонам. Присев на край ящика, Антонина Ивановна пишет на бланке:

«Проезжаю мимо пятого. Поезд шестнадцать. Вагон девятый. Антонина».

По узкоколейке к перрону маленькой станции подходит местная «кукушка». С ней прибывают сюда вагоны возвращающейся экспедиции. На перроне стоит Шорин, сосредоточенно следя за приближающимся составом. Приложил ко рту рупор рук:

— Тоня!!

Держась за руки, Шорин и Антонина Ивановна шагают через железнодорожные пути.

Шорин. Ты успеешь! У тебя же сорок минут впереди. Покажу тебе свое хозяйство.

На путях стоит товарный состав. Из раскрытых дверей глядят коровы.

Антонина Ивановна остановилась. Гладит добрую коровью морду.

Антонина Ивановна. Куда же это ты, голубушка, уезжаешь?

Шорин. В разоренные районы посылаем. И скот, и инвентарь сельскохозяйственный, и семена. Все — туда.

Они миновали пути, и сразу подступила тайга.

Стоит машина.

Шорин. Не отвыкла еще от такого транспорта!

Антонина Ивановна (*насмешливо*). Писал, что город... И то... и се... Дремучий лес один.

Шорин (*заводит мотор, усмехается*). Какой же дремучий! Вот когда я приехал сюда в первый раз, верно, был дремучий.

Они едут по дороге.

Шорин. Это недолго такая дорога, дальше попрыгаем по валунам... На трассе много речек, в среднем две-три на километр, быстро не продвинешься. А у тебя на душе как?

Антонина Ивановна. Ну ее, душу! Не до нее!

Они едут среди железного лязга, короткого тарахтения выхлопов, окриков. Проехали мимо экскаватора, работающего на отсыпке дороги.

Шорин (*поглядывая по сторонам*). Грунт плохо берется. Но в общем терпеть можно.

Антонина Ивановна. А ты где живешь?

Шорин. Пока в палатке, как все.

Антонина Ивановна. А сестра с ребятами?

Шорин. Они в поселке. Порядком отсюда. Пока ребята не кончили начальную школу, это не проблема. Так все семьи. У строителя жизнь на колесах. Я оттого и прохожу, верно, неженатым... Ну, конечно, и не только поэтому...

Машину тряхнуло. Она пошла по валунам, пересекая говорливую речушку.

Шорин. Теперь на время — молчок.

Антонина Ивановна. Я ж не молчать приехала...

Шорин. Болтливому и непривычному к таким дорогам легко языка лишиться...

Машину сильно подкидывает.

Антонина Ивановна (*между двумя толчками, смеясь, пытается говорить*). Куда тебя несет, Алешка?! Я же к поезду опоздаю.

Из-под колес летят сверкающие брызги.

Задыхаясь от смеха, Антонина Ивановна пытается что-то сказать, но безуспешно.

Они стоят возле машины.

Шорин. А вот наш город!

Антонина Ивановна. Где?

Шорин. Здесь. Видишь, там тоннель через перевал... Плотина налево... Электростанция... Рядом промышленный комбинат, а восточнее жилые дома...

Следя за его рукой, мы видим то стену неприступных кедров, то скалу, то каменистый пригорок с палатками и лежащей на «приколе» козой..

Антонина Ивановна. Ты это видишь?

Шорин. Вижу.

Антонина Ивановна. Значит, так и будет. Значит, увидят все. Ты прав, Алешка, сначала видят немногие.

И снова речушка.

Шорин. А Федор как? Я писал — не отвечает.

Антонина Ивановна. Не пиши. У него другая жизнь, и мы ему не нужны.

Она выглянула из кабины.

Антонина Ивановна. Как высоко вода. По-моему, надо снять вентиляторный ремень, а то свечи забрызгает.

Вода шумит вокруг машины, подымаясь все выше.

Шорин. Надо снять.

Он приоткрыл дверцу. Хлынула вода.

Шорин. Все. Мотор заглох. Ох, и будет мне сегодня от завгара.

Антонина Ивановна. Алешка, я же к поезду опоздаю.

Шорин высунулся из кабины и оглушительно свистнул несколько раз. На берегу, очевидно, привыкший к таким делам, развернулся бульдозер и задним ходом пошел в реку. Шорин вылез на крыло и поймал конец троса.

— Спасены! — сказал он.

Выскакивают у станции из машины и бегут.

И вот сейчас отойдет уже поезд. А они еще продолжают разговор.

Шорин. Федор большую ошибку сделал. Эта его Валентина...

Поезд дал свисток.

Шорин. А я ведь думал, у вас с ним жизнь вместе пойдет.

Антонина Ивановна (*помотала головой*). Нет! Он привязан был ко мне, верно. Я ему как родная была... Только это совсем другое чувство... Поздно мне было надеяться... Дура старая...

Поезд тронулся. Антонина Ивановна стоит на площадке. Она старается скрыть слезы.

Антонина Ивановна. До свидания, Леша!

Шорин (*идет за вагоном*). Эй, эй, солдат, брось!

Антонина Ивановна (*улыбнулась*). Бросила!

Шорин (*убыстряя шаг*). Писать будешь, Тонь?!

Антонина Ивановна. Буду! И ты. А на пенсию выйду, приеду сюда...

Шорин (*вслед*). Я буду тебя ждать! (*Он машет рукой.*) Приезжай!

Хлопнула дверца машины, подъехавшей к зданию института. Из кабины грузовика вышла Антонина Ивановна. У нее все тот же «походный» вид. С машины спрыгнули несколько человек. Все худые, черные, все какие-то выгоревшие... Студент ставит около Антонины Ивановны ее чемодан.

Быстро скидывают с машины вещи — тюки, походные мешки, ящики, инструмент.

Вносят в подъезд.

Антонина Ивановна внимательно наблюдает за каким-то ящичком. Сняли... Понесли...

Студент. Вон свободное такси идет...

Антонина Ивановна. Да. Теперь поеду. Завтра приходите в институт пораньше.

Садится в такси, забрав свой потертый чемодан. Шофер — молодой общительный человек.

Шофер. Куда тебя, тетечка?

Она называет улицу.

Шофер. Карточки отменили, слышала?

Антонина Ивановна. Слышала. Очень хорошо.

Шофер. Куда лучше!

Едут по знакомой улице.

Антонина Ивановна. Вот так раз! Новый дом!

Шофер. У нас в Москве — быстро! (*У него несколько покровительственный тон.*) А вы откуда?

Антонина Ивановна. Из тайги.

Шофер. Из тайги? А в Москву чего?

Антонина Ивановна. Домой. Я с геологической разведкой ездила.

Шофер (*немного в недоумении*). Во-от что! По какой же вы части?

Антонина Ивановна. Остановите у этого дома... Начальником отряда. Спасибо.

Шофер поглядел ей вслед очень серьезно, потом помотал головой, улыбнулся: «Дела!» Секунду подумал и с легкостью разрешил проблему: «А может, заливает?»

Комната Антонины Ивановны. Едва она вошла, как в дверь постучали. Вошла крошечная беленькая девушка и приветливо сказала: «Здравствуйте!» Из-за ее спины показался Скворцов. На нем новый костюм. Чуб приглажен.

Девушка. Меня Катя зовут, Антонина Ивановна.

Виктор. Зашли на огонек...

Антонина Ивановна. Очень хорошо! Садитесь!

Катя. Мы сейчас в музее были. Только сегодня воскресенье, и так много народу, что мы решили сходить еще раз.

Виктор. К некоторым картинам, ну не пробьешься! Тетя Тоня, это моя жена.

Катя. Ну, как ты, Витюша, нескладно...

Виктор. Сегодня зарегистрировались.

Антонина Ивановна. Вот как! Поздравляю!

Катя. Антонина Ивановна, мне Витюша рассказал про ваш разговор с ним.

Антонина Ивановна (*озадаченная*). Собственно...

Катя. Так, как он все передавал вам... так, конечно, после этого можно было бы осудить его, и другой бы осудил... А Витюша рассказал, как хорошо, как душевно вы к нему отнеслись... и он после этого все понял, все ему представилось по-другому.

Антонина Ивановна глядит на эту девушку, в ее чистые, доверчивые глаза и понимает, что она говорит вполне серьезно.

И Виктор смотрит на Антонину Ивановну, не спуская глаз...

Только как будто подмигнул слегка левым глазом...

Антонина Ивановна вдруг засмеялась, взяла Виктора за голову и крепко его поцеловала. Потом поцеловала Катю.

Антонина Ивановна. Нечего мне подарить тебе сейчас...

Она оглядела комнату.

Потом, вспомнив, сняла с пальца тоненькое колечко с камешком, протянула его Кате и сказала:

— Возьми... это еще матери моей...

Катя вспыхнула, тихо сказала «спасибо» и надела колечко на палец...

Антонина Ивановна (*с сияющим лицом*). Спасибо... Спасибо...

Она пожимает протянутые к ней руки.

Комната кафедры полна народа. В центре стоят профессор Андреев и Антонина Ивановна.

Андреев. Вы можете с гордостью считать, что в сегодняшних свершениях, когда выполнена послевоенная пятилетка, давшая чудеса трудового героизма, не меньшего, чем подвиги военных лет, есть частица и вашего труда.

Он слегка улыбнулся и вполголоса сказал:

— Не вышло паспортисткой в домоуправлении, пришлось стать кандидатом наук.— И потом снова громко поздравил ее: — Поздравляю вас, дорогая моя Антонина Ивановна!

Руки тянутся к ней. Кто-то целует ей руку.

— Спасибо... Спасибо...—отвечает она.

Возвращаясь домой, Антонина Ивановна идет со своим портфельчиком по двору. Навстречу маленькая старушка с мальчиком в школьной форме. Старушка останавливается.

Старушка. Здравствуйте! Не узнали? А я узнала. На скамеечке с вами сидели... разговор вели.

Антонина Ивановна. А-а-а... Здравствуйте!

Старушка. Вы в этом доме живете? Вот хорошо. Мы нынче тоже здесь квартиру получили. В пятом подъезде.

Антонина Ивановна (*смотря в открытое, славное личико парнишки*). А это неужели внук ваш… Забыла, как тебя зовут.

Мальчик. Коля.

Антонина Ивановна. Ах да! Коля!.. Как вы живете?

Старушка. Хорошо живем. Мне ответственней стало. Зятя с дочкой, как специалистов, направили на Дальний Восток на два года. А я с ребятами.

Антонина Ивановна. Трудно?

Старушка. Делать-то все сами делают, не набалованные они у нас. А я вроде министра над ними.

Антонина Ивановна. Ты в каком классе, Коля?

Коля. Во втором.

Антонина Ивановна (*улыбается*). Изменился ты сильно. Так заходите ко мне. Я в шестьдесят девятой квартире. Придешь, Коля?

Коля. Приду. Спасибо. А вы играете в шахматы?

Антонина Ивановна. Пока нет.

Старушка. Все со своими шахматами… Гулять не выгонишь…

Антонина Ивановна (*глядит на Колю*). Как идет время!

Снова комната кафедры. За столом сотрудница разбирает почту.

Антонина Ивановна (*посмотрела на часы*). Ну, надо идти… Через пять минут лекция.

Сотрудница. Не забудьте, у вас в шесть совещание. Сегодня тяжелый день по загрузке?

Антонина Ивановна (*идя к двери*). Обычный!

И снова знакомый коридор.

Сотрудница (*догоняет Антонину Ивановну*). Вам еще письмо!

Аудитория. Антонина Ивановна входит, подойдя к столу, кладет на край его только что полученное письмо.

Антонина Ивановна. Так вот… Подводя некоторые итоги перед началом второго семестра, нужно напомнить, что в связи с решениями Девятнадцатого съезда партии о дальнейшем подъеме и развитии тяжелой промышленности в пятилетнем плане определены высокие темпы технического прогресса нашей страны. Поэтому по заданию промышленных организаций кафедры нашего института в нынешнем, 1952 году проводят большие научно-исследовательские работы в различных районах страны… (*Продолжая говорить, она машинально передвинула письмо на другое место.*) В горнорудных районах Забайкалья, Алтая, Казахстана… (*ее взгляд падает на обратный адрес письма*) Урала и Закавказья…

Ее глаза читают имя отправителя письма — Ф. Власов.

Где-то совсем издали зазвучал голос трубы.

— … Кафедра разведки полезных ископаемых проводит исследования…

Она смотрит на письмо… Ф. Власов…

—… по газоносности углей Печерского и Донецкого бассейнов…

Она открывает конверт и достает письмо.

— ... и апатитовых руд Кольского полуострова...

В глазах мелькнули строчки письма: «...Тоня, я пропадаю без тебя... поздно я понял... я просто пропадаю...»

Пауза в лекции была секундной; она продолжала, отложив письмо:

— На научные работы института по договорам государство предоставляет большие средства...

Комната Власова. Он в старой пижаме, с взлохмаченной головой. Сидит у стола, на котором лежат чертежи, готовальня, лекало.

Он ищет сигарету... пачка пустая... берет новую.

Валя взобралась на стул, открывает форточку.

В а л я. Отравил весь дом своими сигаретами.

Валя мало изменилась и выглядит особенно свежей рядом с худым и как будто опустившимся Власовым.

Она слезла со стула.

В а л я. Опять сегодня под кроватью пол-литра нашла. Это долго будет продолжаться? Посчитай, сколько раз в месяц отнял ты у семьи по 28 рублей 50 копеек?

В л а с о в (*пробуя шутить*). По 26 рублей 50 копеек. Я дороже не беру.

Валя остановилась около него.

В а л я. Посмотри, на что ты похож.

Он невесело усмехнулся.

По улице стремительно идет Антонина Ивановна. Голос трубы поет отчетливо свою мелодию. Антонина Ивановна на ходу застегивает пуговицы пальто. Она в смятении, Глазами ищет будку автомата.

Та же комната. Валя в дверях.

В а л я. Если мне позвонят, скажи, буду в пять. И купи батон и пачку масла. Нюра сегодня выходная.

Она вышла. Телефонный звонок. Он берет трубку. Его лицо внезапно меняется. Кажется, у него перехватило дыхание, когда он произнес первые слова...

В л а с о в. Ты, Тоня?! (*И совсем тихо.*) Милая... да, я написал тебе... вот, такая подошла минута...

В а л я (*входит, надевая пальто, и говорит прежним «скучным» голосом*). И кефиру две бутылки возьми, слышишь? (*Подошла к нему.*) Меня?

В л а с о в. Нет, нет...

Он смутился так, точно его застали за чем-то глубоко нечестным. И сразу заговорил неискренним, фальшиво веселым тоном.

В л а с о в (*в трубку*). Ну, как живешь? А? Как делишки? Что? Не слышу!

В а л я. Кто это?

В л а с о в (*Вале*). Антонина Ивановна.

В а л я (*громко и спокойно*). Все не может от тебя отстать?

В л а с о в (*Вале*). Тише! (*В трубку, громко и весело.*) Видел твою книгу... вышла недавно... Ты, оказывается, уже декан факультета?

В а л я (*улыбаясь*). Обрадовался! Даже помолодел. Показать зеркало?

В л а с о в (*тихо и жестко*). Стыдись!

В а л я (*прежним ровным голосом*). Это тебе надо стыдиться, что при живой жене привел в дом какую-то старую бабу... Скажи спасибо, что я вовремя вмешалась, а то жили бы сейчас в одной комнате...

В л а с о в. Алло!.. Алло!.. Алло!..

Будка автомата. Антонина Ивановна вешает трубку и выходит. Скомкав письмо, бросает его в стоящую рядом урну.

Труба ведет свою мелодию.

Урна. Прохожий бросил в урну зажженную спичку. Корчась, горит письмо. В пламени, точно вскрикнув, в последний раз мелькнули слова: «...пропадаю без тебя». И рассыпались пеплом.

— Теперь все это давно прошло... Почти пять лет,— говорит Антонина Ивановна сидящему против нее Шорину,— и стала казаться нелепой... даже смешной вся эта история.

Шорин слушает. Его добрые, внимательные глаза устремлены на Антонину Ивановну.

А н т о н и н а И в а н о в н а. А помнишь, какой я пришла с войны?

Ш о р и н. Помню.

А н т о н и н а И в а н о в н а (*кивнула головой*). Ты помнишь... И, наверное, один на свете понимаешь, что я совсем не такая, какой кажусь людям... А я иногда гляжу на свой курс — они ведь не знают, даже не догадываются, какую благодарность испытываю я к этим ребятам! Они наполняют мою жизнь глубоким смыслом. Нет, они, конечно, не подозревают. Почему-то все это запрятано во мне так далеко, что они считают меня сухарем, требовательной, суровой... И не знают, как нежно и горячо я их всех люблю, даже самых нерадивых, самых безнадежных.

Ее лицо обращено к зрителю. Она смеется.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Нет, нет... Это не декларация... Это так и есть! Недавно я видела фильм «Дом, в котором я живу». А у меня в жизни только один дом — дом, в котором я работаю. Каждое утро... я иду в свой дом. Иногда я хожу в консерваторию. Когда я слушаю музыку, я делаюсь доброй и кроткой.

Улица Герцена.

Идет Антонина Ивановна мимо консерватории. На ходу проглядывает афиши концертов.

Дальше... До угла... Налево... Вот и здание института.

Г о л о с Ш о р и н а. Вот в это время тебе надо зачетные книжки подсовывать.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Конечно!

Она возвращается домой.
Опять идет мимо консерватории.
Памятник Чайковскому.
Изменилось содержание афиш.
Конкурсы...
Гастролеры...
Звучит музыка.

— Лекции начинаются в девять утра.

Ранний утренний час...
Поток бегущих студентов.

	Аудитории... Идут лекции... Мы видим головы, склоненные над тетрадями... Руки, стремительно конспектирующие лекции...
	Пытливые молодые глаза...
	Среди других педагогов Антонина Ивановна, читающая лекции, выступающая на диспутах, в научных кружках...
	Мы видим ее на таежных тропах с поисковыми отрядами... У костра, где спят усталые люди...
	А вот лаборатории...
	Склонились лица над микроскопами...
	Ряды пробирок...
	Руки наклеивают ярлыки на образцы пород...
	На полках появляются все новые и новые экспонаты...
— Мы не только работаем, Алеша. Иногда у нас бывают веселые вечера... Один раз я даже танцевала. Мы провожали на пенсию профессора Андреева...	Институтский вечер... Кружатся пары... Мелькнуло в танце улыбающееся лицо Антонины Ивановны.
— Зимой начинается сессия... Это горячее время...	Студенты отвечают... Пишут на досках формулы, делают вычисления, вычерчивают карты...
— Работа идет до позднего вечера. — Наконец кончается день... — И потом еще научная работа...	Постепенно пустеют коридоры... Даже в вестибюле уже потушен свет. Но вот открылась еще одна дверь, и из комнаты, полной дыма и яркого света, выходят усталые люди с последнего в этот день заседания. И, несмотря на усталость, они продолжают спорить. Опять угол Манежной и улицы Герцена... Поворот... Антонина Ивановна возвращается домой. И замирает наконец наработавшийся город... И совсем, как когда-то... Если заглянуть в то окно, что светится, увидим Антонину Ивановну над письменным столом.

Где-то за стеной мужской голос запел романс Глинки «Сомнение».

Антонина Ивановна. Может, Алеша, и одной работой жить человек!

Шорин. Теперь-то уж, конечно, нам только это и осталось твердить. Лисица тоже говорила — зелен, мол, виноград!

Антонина Ивановна (*улыбаясь*). Что ж ты смеешься?! А может, это грустно?

Шорин. Так, конечно же, грустно! Только теперь что об этом говорить?! У меня хоть сестра, племянница, семья...

Антонина Ивановна. Нет, ты не думай, Алеша, я тоже счастлива. Правда! Я только не люблю праздники... Какую-то противную пустоту начинаешь ощущать. А в остальном все хорошо...

Ш о р и н. ... прекрасная маркиза.

А н т о н и н а И в а н о в н а (*засмеялась*). Брось! У тебя сейчас такое лицо, точно ты меня жалеешь или думаешь, я вру.

Внезапно мощно грянуло из-за стены продолжение романса: «Я стражду... Я жажду...»

А н т о н и н а И в а н о в н а (*подошла к стене и громко постучала*). Сережа! Прикрой радио и не шали! (*Она вернулась на место.*) Соседей парнишка. Один дома, наверное.

В дверь постучали. На пороге появился Виктор Скворцов.

В и к т о р. Я за вами в пять ноль-ноль. Машина внизу.

Антонина Ивановна и Шорин поглядели на часы.

Ш о р и н. Точно.

Он обнял за плечи Виктора.

Ш о р и н. Так, значит, преподаешь? Растишь молодое поколение?

В и к т о р. Рощу! В ремесленном училище. А свои девчонки у меня — отличные! Косы — вот!

Он показал длину кос.

Ш о р и н (*засмеялся и подмигнул ему*). Опять?

В и к т о р (*укоротив, показал длину кос*). Вот!

Ш о р и н. А ты машину купил?

В и к т о р. Да, «Москвичок». Ребята на заводе устроили, из списанных. А у вас — нет?

Ш о р и н. У меня казенная. Есть мотоцикл еще, да думаю продать. Староват я стал для мотоцикла.

А н т о н и н а И в а н о в н а (*надела шляпу*). Ехать так ехать. Катя опять пирогами будет удивлять?

В и к т о р. А как же!

Ш о р и н. Только учти, Виктор, я безалкогольный гость. У меня вечернее заседание и, кроме того, в гостиницу надо будет заехать за бумагами.

В и к т о р. Есть, товарищ командир!

Разговаривая, они остановились кружком посреди комнаты. И вдруг Виктор спросил:

— А помните... — и запел тихонько, а за ним все.

Версты, версты
Бесконечной отчизны родной...
Версты, версты,
Я вас все просчитал по одной...

В и к т о р. Эх, Федора Васильевича не хватает... Выбыл, как говорится, из наших рядов.

Ш о р и н. Не встречал?

В и к т о р. Давно не встречал. А вы опять на два дня, как в прошлый приезд?

Ш о р и н. На три. А что если взять, да вдруг позвонить Федору... Тоня, у тебя телефон сохранился?

Антонина Ивановна молчит и смотрит на аппарат.

В и к т о р. А ну, скажем, Федор Васильевич...

Все замолчали.

Ш о р и н (*тихо*). Позвони!

Антонина Ивановна подошла к телефону и стала набирать номер...

Телефон на столе в квартире Власова. Рядом лежат шпильки, книга «Уход за кожей лица» и тарелка с остатками еды.

Монотонно звучат позывные телефона.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Никто не отвечает.

Ш о р и н. Вот что я тебе скажу, Антонина Ивановна... В следующий раз я приеду и увезу тебя к нам. Работы и там хватит.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Своих ребят подведу к выпуску, закончу свои земные дела, тогда, пожалуй, приеду... Заведу грядку с укропом и морковью, пару куриц и кошку...

Отчаянно и пронзительно запела труба, прервав ее полушутливые слова.

В автобусе тесно. Через головы пассажиров мы видим Антонину Ивановну. Настороженно и тревожно где-то звучит труба. Из-за мужчины, читающего книгу, смотрит на нее другая женщина. Ее красивое лицо кажется оплывшим, и яркая помада не украшает рот, а скорее подчеркивает его увядание. Она с настойчивым вниманием приглядывается к Антонине Ивановне. Пробралась ближе... еще ближе... и тихо сказала:

— Это вы?

Антонина Ивановна оглянулась. Смотрит. Чуть сдвинула в напряжении брови:

— А-а-а...

Ж е н щ и н а. Вы смотрите, сколько лет прошло, а я вас все-таки узнала.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Да, лет прошло много.

Г о л о с к о н д у к т о р а. Школа.

Ж е н щ и н а. Вы не сейчас выходите?

А н т о н и н а И в а н о в н а. Нет, я на следующей.

Ж е н щ и н а. Я выйду с вами.

Они пробираются к выходу.

Ж е н щ и н а. Ох, как много у меня всяких перемен. (*Она повернула голову и кому-то крикнула.*) Леля! Мы сейчас выходим!

А н т о н и н а И в а н о в н а. Да... прошло четырнадцать лет...

В а л я (*это она*). И странно, что мы никогда не встречались. А в одном городе...

А н т о н и н а И в а н о в н а. Я мало бывала в Москве эти годы....

В а л я. Живете по-прежнему... одна?!

Антонина Ивановна посмотрела на нее и ничего не ответила.

В а л я. А ведь Федор Васильевич умер, вы знаете?

А н т о н и н а И в а н о в н а (*ей на секунду показалось, что все вокруг закружилось*). Умер?

В а л я. Да, представьте, как...

В это время автобус остановился. Все, как всегда, спешат:

— Что же вы встали, гражданка?!

— Вы выходите или нет?!!

А н т о н и н а И в а н о в н а. Да-да... я выхожу...

Пассажиры торопливо выходят...

В а л я (*еще не сойдя со ступенек, кричит, заканчивая свою новость*). И как умер... Он поплыл в море, мы под Сочи отдыхали... Я кричу: «Федя! Федя! Не заплывай!» А он все плывет... все дальше... и дальше... (*Она всхлипнула и тут же обернулась.*) Леля! Леля!

Девочка, стоявшая рядом, ответила:

— Я здесь.

В а л я. Да... Все плывет и плывет... Не рассчитал силы... Катер за ним... Да уже поздно было.

Пока она рассказывала, девочка с замкнутым, почти равнодушным лицом разглядывала прохожих.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Когда же это случилось?

В а л я. Два года назад... Подумайте... А это его дочь. Не похожа?

А н т о н и н а И в а н о в н а (*глядит на девочку*). Здравствуй!

В а л я. Леля, это Антонина... забыла дальше...

А н т о н и н а И в а н о в н а. Ивановна.

В а л я. Да, да!

Девочка с прежним выражением лица подала руку.

В а л я. А помните наш разговор о счастье?

А н т о н и н а И в а н о в н а. Да, помню.

В а л я. Так вот, я была не из счастливых. Все ждала, ждала... а счастье так и не пришло...

Она невесело умехнулась, показав золотые коронки.

Девочка поглядела на мать.

Валя вытащила из сумочки карандаш.

В а л я. У вас есть телефон? Я запишу...

И снова подошел автобус, и новая партия спешащих людей скрыла от нас разговаривающих.

Антонина Ивановна идет по улице.

Голос трубы звучит глухо и скорбно.

Известие оказалось ударом.

Она идет...

Гордый и радостный, идет ей навстречу юноша.

— Здравствуйте, Антонина Ивановна! Мы заняли на олимпиаде первое место!!

Антонина Ивановна глядит на него...

Ее бледные губы шевельнулись улыбкой:

— Поздравляю тебя, Коля...

И проходит...

У входа знакомая вахтерша спросила ее:

— Антонина Ивановна, здоровы ли вы?

А н т о н и н а И в а н о в н а. Я здорова.

В а х т е р ш а. Может, случилось что?

А н т о н и н а И в а н о в н а (*спокойно и несколько монотонно*). Случилось... Один человек... я все ждала... а оказывается, его уже нет в живых... И уже два года как нет...

Сначала слышны рыдания. И вот возникает перед нами красивое девичье лицо, точно кадр из заграничного фильма, удлиненные карандашом глаза, модные губы и слезы... слезы... Мы в приемной декана факультета — Антонины Ивановны Тимофеевой. Здесь несколько человек. Плачущая студентка с лицом киноактрисы. Рядом с ней подруга. Еще студентка с крутым перманентом на голове и всегда обиженным, сердитым выражением лица. Из юношей — один хлыщ из современных эпикурейцев и второй — коренастый, являющий собой ту степень примитива, когда интеллект дремлет. В дверь заглянул еще один студент:

— А-а-а... Сливки общества здесь! (*И, кивнув в сторону кабинета.*) Не пришла?

Кто-то мрачно ответил:

— Ждем!

«Киноактриса» зарыдала вторым заходом.

П о д р у г а. Светка, не плачь!

В о ш е д ш и й. Здорово, Бобров!

К о р е н а с т ы й. Здорово! (*Продолжает рассказывать.*) Прицепилась, почему я научные кружки не посещаю... А к чему мне это? Я ей так и сказал — я в ученые не лезу. Я хочу быть рядовым работником. (*Он рубанул ладонью воздух.*) А она... слышь, Кедров, как молодежи отвечает: рядовым работником прилавка вам надо быть.

Х л ы щ. Ничего. Неплохо.

П о д р у г а. Светка, не плачь! Ты сходи к Иван Иванычу...

Х л ы щ. Свинство будет, если профком не поднажмет на нее.

П е р м а н е н т. Придирается. Придирается и придирается.

В о ш е д ш и й (*обращаясь к коренастому*). Давай к фактам обратимся... Ты ж за одну сессию схватил неуд по сопромату и неуд по геокартированию. Хвост по минералогии с прошлого года...

П е р м а н е н т. Ладно! Нечего свою идейность показывать!

Вошла Антонина Ивановна. Молча села за стол. Лицо ее сурово. Она оглядела всех по очереди.

— О чем вы пришли просить? Пересдать? Отложить? Перенести? Поклянчить тройку вместо двойки? Вам надо как-то объяснить свою лень, развязное отношение к жизни, к труду... или просто неспособность мыслить. Почему другие могут, а вы нет? Почему они могут? Потому что у вас есть только цель, но нет идеалов. Ваша цель как-нибудь, правдами-неправдами ухватить в карман диплом об окончании института. Этого мало. Кибернетические машины прекрасно выполняют цель, но тем и велик и непобедим человек, что в отличие от робота он имеет высокие стремления и высокие идеалы...

Она резко хлопнула ладонью по столу.

— Не усмехайтесь, Бобров! — И, точно сразу устав, добавила:— А вы не плачьте, барышня, вы взрослый человек, с которого можно требовать.— И закончила совсем другим тоном, глубоким и горьким: — Ах, ребята, ребята, ну почему вы не можете этого понять. И зачем вы приходите за подачками? Пожалуйста, дайте мне воды... Вон там графин...

Знакомый невзрачный подъезд. Дом подновили, покрасили, но узнать его все же нетрудно. Знакомая лестница. Антонина Ивановна медленно поднимается... остановилась у дверей квартиры Власовых... Постояла, нажала кнопку звонка. Ей открыла Леля.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Здравствуй! Мама дома?

Девочка молча кивнула головой и указала на дверь.

Снова эта комната... Через столько лет.

Антонина Ивановна оглядывается...

В а л я. Да, здесь все иначе... Я не могла оставить, как было при Феде. Мне все его напоминало... И я все переставила...

В комнате, где когда-то жила Антонина Ивановна, сидит перед открытой книгой Леля и слушает те два голоса за стеной.

В а л я. Конечно, нехорошо упрекать человека, когда его уже нет... Но я не была с ним счастлива. Он не умел сделать женщину счастливой. Это не было ему дано...

Мы не видим лица Антонины Ивановны, оно скрыто глубокой тенью от абажура.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Я не знаю, мог ли он сделать женщину счастливой... Но я никогда не смогу вам простить, что вы сделали несчастной его жизнь.

В а л я. Как вы меня не любите! Ох, как вы меня не любите.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Да, я вас не люблю. А мне и не за что вас любить.

В а л я (*зло прищурилась*). Еще бы вам меня любить... Не вышло отбить. Все простить не можете! Ах, теперь уже все равно! У меня сейчас никого нет, кто бы мне помог. (*Торопливо.*) Не ради меня! Я прошу помощи у вас ради Лели — его дочери!

А н т о н и н а И в а н о в н а. Ну?

Валя внезапно заплакала.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Это вы напрасно. Не стоит так часто и так охотно плакать.

В а л я. Вы из железа.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Возможно. Что же дальше?

Валя взяла себя в руки.

— Человек, с которым сейчас свела меня жизнь... Только не осуждайте меня! Попытайтесь понять. Так вот, этому человеку дан этот величайший дар — уметь любить... Правда, он моложе меня... и... намного. Меня сначала это страшило... и потом Леля уже взрослая девочка...

Мы не видим лица Антонины Ивановны, когда она спрашивает:

— Вы ей сказали об этом?

В а л я. Да, конечно! Я ей сказала, что люблю этого человека.

А н т о н и н а И в а н о в н а. И что же она?

В а л я. Она сказала: тогда выходи за него замуж.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Значит, она разрешила вам?

В а л я. Да! Но... тут другое... собственно из-за этого я хотела сама прийти к вам... И вот счастливый случай... Мой будущий муж работает в Харькове, и мы решили обменять мою двухкомнатную квартиру на бо́льшую — в Харькове... Но вот... Леля...

Она замолчала.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Что Леля?

В а л я. С одной стороны, и Павлик... это мой будущий муж... Павлик считает, что нам трудно будет жить втроем... чисто психологически. И главное, что этого не хочет и Леля.

А н т о н и н а И в а н о в н а. И вы не знаете, что с ней делать?

В а л я. Вы остались похожей на себя... прежнюю... Есть в вас какая-то...

А н т о н и н а И в а н о в н а. Да, есть. К какому решению вы пришли?

В а л я (*помолчав*). А если я попрошу вас взять Лелю к себе? (*И торопливо добавляет.*) Она за отца получает пенсию... Она не будет обузой.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Вам надо поговорить с дочерью.

В а л я. Я говорила.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Уже? И что же она сказала?

В а л я. Должна вас прямо предупредить: у Лели трудный характер...

А н т о н и н а И в а н о в н а. Что же она сказала?

В а л я. Она сказала, что ей все равно.

Леля слушает.

Леля стоит у стола и разбирает свой чемоданчик. Сначала вынула пару книг... потом открывает ящик стола... попробовала, закрывается ли он ключом... Теперь вынула общую тетрадь. В верхнем углу обложки надпись: «Тебе!». Открыла. Перевернула страницы... Строчки стихов...

Услышав в соседней комнате шаги, торопливо спрятала тетрадь в стол и, повернув ключ, положила его в карман.

Вошла Антонина Ивановна:

— Ну как, устроилась?

Л е л я. Да, спасибо. Как мне надо вас называть?

А н т о н и н а И в а н о в н а. Я думаю... тетя Тоня.

Л е л я. Мне было бы удобнее называть вас по имени-отчеству.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Пусть так. Зови — Антонина Ивановна.

Леля снова вернулась к своему чемоданчику.

А н т о н и н а И в а н о в н а (*взяла портфель*). Я ухожу. Ты поняла, где взять поесть?

Л е л я. Да, спасибо.

Антонина Ивановна еще постояла в дверях. Леля молча занимается книгами.

Антонина Ивановна вышла.

В дверь постучали.

Л е л я. Войдите!

Вошел мальчик ее лет, у него на руках еще мальчик, совсем маленький.

Вошедший белес, веснушчат и улыбчив.

М а л ь ч и к (*протянув руку*). Здравствуй! Сергей! Я здесь в квартире живу.

Леля подала руку.

С е р г е й. Ты, наверно, будешь учиться в нашей школе?

Л е л я. Очевидно. Ты что, руки никогда не моешь?

С е р г е й (*засмеялся и посмотрел на свои руки*). Что ты! Это масло машинное. Мы три раза в неделю работаем на заводе.

Л е л я. А это что за младенец?

С е р г е й. Брат. Славка.

Л е л я. Заставляют нянчить?

С е р г е й. Зачем? Он самостоятельный.

Сергей опустил брата на пол. Тот, ощутив свободу, внезапно разразился, отчаянно коверкая слова, строками неувядаемой «Почты»:

— ... и два почтальона на лавке вагона качаются ночь напролет...

Л е л я. У тебя мать есть?

С е р г е й. А как же!

Л е л я. Хорошая?

С е р г е й. Ого! И отец есть!

Л е л я. Тоже «ого»?

С е р г е й. Тоже.

Л е л я (*вызывающе*). А у меня никого!

С е р г е й. Тетя Тоня сказала, что у тебя мать временно уехала на работу в другой город.

Л е л я. Она врет.

С е р г е й. Ну, ты полегче...

Л е л я. Меня мать бросила!

Сергей посопел, поершил волосы.

С е р г е й. Ну что ж... и пусть... Тетя Тоня получше будет... А ты знаешь, она три боевых ордена имеет, как мой отец... И вообще... что надо человек!

Л е л я. А твой отец кто?

С е р г е й. Токарь.

Л е л я. Хороший?

С е р г е й. Хороший токарь. Шестой разряд.

Л е л я. Нет, отец — хороший?

С е р г е й (*гордо*). Что надо!

Л е л я. У тебя все «что надо»! Дурашливый ты какой-то...

С е р г е й. Славка, домой!!!

Он хватает Славку под мышку и выходит. Славка мирно продолжает читать «Почту».

Школа. В классе идет урок. Внимательные, рассеянные, сосредоточенные лица.

Вот сидит Сергей...

А вот Леля... Она что-то пишет в знакомой нам общей тетради.

Задумывается.

Снова пишет.

С соседней парты за ней следит крупный чубатый подросток.

Пытается подглядеть... Вытянул шею.

Леля пишет.

Урок идет.

Все шумно выбегают из класса. Комната опустела.

Только чубатый подросток стоит возле Лелиной парты. Улыбается.

Угол школьного двора.

Бегают.

Играют в шахматы.

Смеются чему-то девочки.

Играют мячом.

Ссорятся из-за чего-то.

Сергей раскачивается на кольцах.

И вот появляется чубатый детина с раскрытой тетрадью...

Кривляясь, громко читает стихи.

Даже отданные на посмеяние, они певучи и искренни.

— Что это?..

— Вадим, что ты читаешь?

— Это чьи стихи?

— Покажи!

Вадим. Про любовь! Ребята! Кто отгадает, кому Власова пишет стихи? Называются — «Тебе!»

Снова читает.

Все насторожились.

— Вадька! Ты где взял?!

— Кто тебе дал, Вадька?!

Под деревом стоит Леля. Она так бледна, что страшно за нее.

Леля. Замолчи!!!

Сергей соскочил с колец.

Кто-то крикнул:

— Ты что, стащил?

Вдруг Сергей, подойдя к Вадиму (он ниже Вадима на целую голову), сильно ударил его. Тот отлетел.

Тетрадь упала на землю.

Тогда Сергей подобрал ее и, отдавая Леле, сказал сердито:

— На!

...После уроков никто домой не ушел. Пустует только Лелино место. Все взволнованы происшедшим. Пришел в класс и комсорг Коля Лебедев.

Девочка. Я не защищаю Горохова, он сделал некрасиво, шутка глупая... он всегда шалит глупо... А Ермолаев вел себя в этом вопросе просто безобразно... Хулиганский поступок! А школьник не должен делать поступков, которые... которых...

Голос. О которых...

Девочка. Не мешайте! И я считаю, что Сергея Ермолаева надо исключить из школы.

Все загудели.

— Значит, Ермолаева исключить. А Горохов просто нашалил?

Девочка. Он глупо пошутил, но, может быть, эта шутка пойдет на пользу кое-кому!

— Кому на пользу?!

Девочка. Власовой!

Все зашумели. И Коле Лебедеву стоит труда держать порядок.

Д е в о ч к а. Если девочка, вместо того чтобы на уроке слушать, пишет стихи про любовь и посвящает их какому-то незнакомцу, это разве достойно?! Стыдно! Стыдно за Власову!

Шум.

Она продолжает:

— ... Про нее еще известно, что она с Ивановой ходила в ресторан с каким-то мужчиной.

Шум увеличился.

Зоя Иванова с красными пятнами на щеках давно подняла руку. Когда наступает тишина, она встает.

З о я. Я внесу только поправку. Раз все равно все узнали про стихи... (*Она на секунду замялась.*) Все стихи посвящены Лелиному отцу. Он умер. А про ресторан... Это мы ходили с дядей Витей и его женой. Он нас пригласил в воскресенье обедать. А дядя Витя мальчиком еще воевал вместе с Лелиным отцом. Вот и все.

В комнате стало очень тихо.

Она села.

Г о л о с а. Товарищи!!! Ермолаев разбил Горохову лицо. За что? И правильно ли? Что сделал Горохов? Вот о чем надо говорить. А Верку понесло... Сплетница ты!

К о л я. Можно мне? Ребята, я хочу сказать, что хотя у нас и не собрание еще, а только беседа, все равно надо соблюдать какой-то порядок. Договорились? А я хочу защищать Сергея.

Очень тихо стало в комнате.

К о л я. Горохов безусловно сделал подлость.

Яростный взрыв аплодисментов.

К о л я. Ребята, здесь не театр.

Все снова тихо.

К о л я. Я бы тоже захотел ударить Горохова, только, конечно, я бы не ударил. Удержался. Вот в чем разница, по-моему. Разве мало других мер воздействия на низость, на двоедушие, на сплетню... Нельзя как снежный человек поступать... Сергей, конечно, получит свое... Но на собрании я буду ставить вопрос и о поступке Горохова. Кто еще хочет сказать?

Взметнулось вверх несколько рук.

Поздний вечер.

У телефона Антонина Ивановна:

— ... Ты, прости, Виктор, что я так поздно звоню... Сегодня Леля не вернулась из школы домой... Я уже заявила в милицию... Просто не знаю, что и думать...

Вокзал. Зал ожидания.

Транзитники располагаются на ночлег.

Проходит милицейский патруль.

За грудой чужих вещей притаилась Леля.

В кабинете начальника милиции. Солнечно.

— Из отдела кадров какого завода? Так. На работу взять просила?

Майор улыбнулся:

— Ученический билет на имя Власовой Ольги... Правильно. Ее-то мы и разыскиваем...

Лелю вернули домой.

Она лежит в постели.

Около стоит Антонина Ивановна.

Она осторожно погладила Лелину голову.

Леля. Я не люблю, когда меня гладят по голове.

Постояв еще, Антонина Ивановна пошла к дверям...

На пороге остановилась...

Антонина Ивановна (*мягко*). Почему ты ушла?

Леля молчит.

Антонина Ивановна (*так же*). Ты все-таки понимаешь, что поступила неверно?

Леля (*не меняя позы*). Я не знаю, верно или неверно, только в школу я больше не пойду. Извините, я потушу свет.

Она щелкнула выключателем настольной лампы. И уже в темноте добавила:

— Я не хочу, чтобы в школе вспоминали... шуточки всякие. Лучше работать и быть самостоятельной.

Антонина Ивановна стоит в дверях темной комнаты.

— Тебе же только четырнадцать лет.

Молчание.

Кто-то плачет в соседней комнате... очевидно, в подушку.

Леле трудно представить плачущей Антонину Ивановну, хотя в той комнате, кроме нее, никого нет...

Она прислушивается.

Да, кто-то плачет в подушку, отчаянно и горько.

Леля потихоньку встала и босиком пошла в соседнюю комнату.

На полу лежит квадратик луны...

А на своем диване в темноте, в углу, плачет Антонина Ивановна.

Леля стоит и слушает. И не знает, что делать.

Подошла. Тронула за плечо. Все смолкло.

Антонина Ивановна через секунду спросила обыкновенным голосом:

— Ты что не спишь?!

Эта наивная ложь сжала Лелино сердце.

Антонина Ивановна еще раз спросила:

— Почему ты не спишь?

Леля молчит.

Антонина Ивановна зажгла настольную лампу, и Леля только сейчас заметила, как побелели у нее за эти сутки волосы.

Леля. Вы из-за меня?

Антонина Ивановна. Из-за себя... Не знаю... просто не знаю... не умею я сделать так, чтобы ты мне доверяла. А ведь у меня нет на свете существа дороже тебя...

Леля смотрит в пол.

— Я пойду завтра в школу.

И вышла из комнаты.

По двору бежит Леля. Ей навстречу идет Коля.

— Почему ты не приходишь на спортплощадку? Приходи!

И совсем издали крикнул:

— А в воскресенье у нас поход туристский... Готовь рюкзак...

Она поглядела ему вслед...

Коридор квартиры, где живут Леля и Антонина Ивановна. Из своей комнаты идет Леля.

Из-за угла вынырнул Сергей.

Сергей (*тихо*). Поди сюда!

Леля подошла.

Сергей. А ты все-таки бессовестная. Гнилая романтика — из дому уходить!

Леля. Интересно, это ты чьи слова повторяешь? Уж, конечно, не свои!

Сергей. Свои — не свои, а вот ты заварила кашу!

Леля. Какую?

Сергей. Такую!

Они прошли в ванную. Сели под мокрыми простынями, висящими на веревке.

Сергей. Из-за тебя у тети Тони неприятности по партийной линии, потому что Веркины родители написали на тетю Тоню к ней на работу!

Леля. Что написали?

Сергей. Что полагается... что ты из дому не зря ушла... что у тебя жизнь невыносимая... и те де и те пе! Сейчас там ее разбирают...

Леля внезапно вскочила и выбежала из ванной.

Леля бежит к автобусу, прыгнула в него.

Заседание партийного бюро института.

Говорит один из членов бюро.

— По поручению партийного бюро нашей организации мы говорили с педагогами и с одноклассниками девочки. И никто не сказал худого слова об Антонине Ивановне... И все единодушно утверждали и увереждают, что Антонина Ивановна идеально относилась к Леле, что они — настоящие друзья...

Голос. Откуда это они знают?! Кто это им сказал, интересно!

Один из членов бюро. Это говорила сама Леля!

Антонина Ивановна (*пораженная*). Леля?!

Член бюро. Да!

Леля, ежась от ночного воздуха, присела на ступеньки подъезда.

Вот открылись двери подъезда.

Выходят люди...

Вот и Антонина Ивановна...

Леля бежит.

Антонина Ивановна увидела ее.

Антонина Ивановна. Что с тобой?!

Леля. У вас неприятности из-за меня?

Антонина Ивановна (*улыбнулась ей*). Нет! Никаких неприятностей! Все разъяснилось!

Она легко вздохнула.

Воздух свежий. Прекрасно делается на душе, когда люди добры и справедливы.

Антонина Ивановна. Пойдем! Ты совсем застыла!

Она быстро сняла пальто и накинула Леле на плечи.

Комната Антонины Ивановны. Она, задумчиво улыбаясь каким-то своим мыслям, сидит у стола.

Леля принесла чайник. Налила чай. Подвинула ей чашку.

Ушла в свою комнату.

Антонина Ивановна. А почему ты не пьешь чай, Лель?!

Леля молча входит в комнату и кладет перед ней свою тетрадь стихов.

Леля. Это мои стихи. Я хочу, чтобы вы их прочли. Они посвящены моему отцу.

Антонина Ивановна. Может быть, не надо?

Леля (*твердо*). Нет, надо, читайте!

Антонина Ивановна, взяв тетрадь, открыла наугад... Тихо прочла несколько строк и замолкла.

Леля. Читайте!

Антонина Ивановна. Я не могу.

Леля. Прошу вас, читайте. Тогда я перестану бояться за них. Надо, чтобы кто-то прочел их вслух, громко!

Антонина Ивановна. Я не могу.

Леля. Почему?

Антонина Ивановна. Я очень виновата перед твоим отцом.

Леля. Почему?

Антонина Ивановна. Я не пришла на помощь, когда ему было плохо.

Леля. Почему не пришли?

Отвечать Леле — трудно.

Антонина Ивановна. Из-за мелкого самолюбия... наверное, мелкой гордости... (*Еще труднее сказать главное.*) А может быть, оттого, что моя любовь к твоему отцу была безответной.

Лелино лицо. Она почти со стоном выдохнула воздух. Протянула свои руки через стол к Антонине Ивановне, жадно смотрит ей в лицо.

Леля. Вы любили его, вы его любили... Да?.. Спасибо за то, что вы любили его!

Спортплощадка. Все уже ушли. Только Леля и Коля Лебедев еще задержались здесь. Он сидит наверху, на турнике.

Коля. По-моему, ты очень талантливая и тебе не надо бросать стихи.

Леля, сияя глазами, глядит на него снизу.

Леля. Правда?!! Скажи совершенно серьезно: «Даю честное слово, что ты талантливая».

Коля. Пожалуйста. Даю честное слово, что мне лично кажется, что ты талантливая. Но тебе надо показать свои стихи какому-нибудь настоящему, большому поэту.

Леля кивнула.

Леля. А значит, лично тебе они нравятся?

Коля *(очень убежденно)*. Мне нравятся... Только ты еще очень какой-то... замкнутый и недоверчивый человек... Тебе с ребятами надо больше бывать... дружить... А то после твоих стихов остается впечатление, что писал их старый человек. Талантливый, но старый.

Леля. Скажи честно? Ты с тетей Тоней говорил об этом?

Коля. Нет.

Леля. Она мне то же самое говорила. (*Покусала задумчиво губу.*) Я же пишу стихи оттого, что накапливается у меня здесь...

Она приложила ладонь к сердцу.

Коля. Я понимаю.

Леля. А как ты думаешь, я могу помолодеть?

Коля захохотал и чуть не свалился с турника. Глядя на него, постепенно начала смеяться и Леля...

Коля. Ну, давай молодей и пиши стихи!

Он завертелся на турнике.

Леля. Для стенгазеты?

Коля. Пока для стенгазеты хотя бы. Во всяком случае, для (*он нарисовал рукой широкую аудиторию*)... для людей.

Леля (*покорно*). Хорошо, напишу для стенгазеты. (*И вдруг очень по-взрослому.*) И все равно... Вдруг счастья не будет.

Коля. Чего?

Леля. Счастья... Моя... одна знакомая всегда говорила, например, что счастье так и не пришло к ней.

Коля. Кто не пришел?

Леля. Ты что, глухой? Счастье!!!

Коля. Откуда?

Леля уже начинает сердиться.

Леля. Что — откуда?!

Коля. Откуда она его ждала?

Леля замолчала.

Коля (*насмешливо*). Ну что замолчала?

Леля (*вдруг совсем другим тоном*). Просто я подумала, а действительно, что такое счастье и откуда оно приходит?

Она сорвала одуванчик и сдула паутинный шарик. Закружилась на месте и запела, дурачась:

— Сча-а-стье... сча-а-стье!!!

Коля. Хочешь отыграться в пинг-понг?

Леля. Нет. Надоело. По-моему, счастье — просто жить на свете! Тра-та-та-та!!—

пропела она голосом трубы. —... Сидит в тебе твое счастье где-то внутри... Сидит и ждет... догадаюсь я, где оно или нет... Приходи к нам.

Коля. Приду.

Леля. А ты кем будешь?

Коля. Я? (*Он двумя пальцами потер лоб.*) Я еще не знаю, как назвать эту профессию... Я бы хотел поехать работать в трудовую колонию... К ребятам, которые... которым нужно помочь... Помочь выправиться, понимаешь?

Леля. Воспитателем?

Коля (*мотнув головой*). И педагогом. И юристом. И... вообще-то сборная профессия.

Леля. Профессия называется — человековедение... да?

Коля. Пожалуй.... Вот именно! Но для этого надо много поработать среди людей... И здорово вжиться в жизнь...

Леля. Понимаю!

Коля (*подал ей руку*). Прощай!

Леля. Я тебе напишу в стенгазету стихи (*она передразнила его жест*)... для... людей! Честное слово, напишу, сегодня же! А тема такая... (*И прокричала ему вслед.*) Человек, несущий в себе... счастье!! Слышишь?!

Коля издали приветственно помахал ей рукой.

Леля вприпрыжку идет по двору, возвращаясь домой.

Подъезд.

Леля открыла дверь.

Перед ней стоит ее мать!

И как же она изменилась за эти два года...

Постаревшая... Ненакрашенная... Она стоит и улыбается жалкой улыбкой.

Валя. Это я, доченька... (*Она протянула к Леле руки.*) Я приехала за тобой!.. Прости меня...

И плечи ее затряслись от плача.

В комнату вошла Леля.

Бледная, со стиснутыми зубами, повалилась в подушки.

Антонина Ивановна. Что с тобой?..

Леля стоит в гневе посреди комнаты:

— ...Я не вернусь к ней! И у нее нет никаких прав на меня! «Доченька»! А до чего она довела моего отца! Она никогда, никогда его не любила!

С внезапной, почти яростной стремительностью Антонина Ивановна вскочила на ноги:

— Прекрати истерику!

Леля замолчала.

Высморкалась. И спокойно сказала:

— Тетя Тоня, я к ней не вернусь. Я останусь с тобой!

Из подъезда института вышла Антонина Ивановна с группой студентов.

Смеясь и споря, остановились на тротуаре.

Антонина Ивановна через головы всех видит стоящую неподалеку Лелю. Леля улыбается ей.

Антонина Ивановна кивнула головой и тоже улыбнулась.

Когда поредела толпа, Леля подошла к ней.

Леля. Мне хотелось тебя встретить!

Она отобрала у Антонины Ивановны портфель и взяла ее под руку.

Они молча идут, как люди, глубоко, без слов понимающие друг друга.

Леля. Устала?

Антонина Ивановна. Нет. А ты обедала?

Леля. Нет, ждала тебя

Антонина Ивановна. Химию отвечала?

Леля молча показала пальцами пятерку.

Антонина Ивановна. Молодец!

Леля. Я взяла билеты в консерваторию на второе.

Антонина Ивановна. Отпадает. У меня партийное собрание.

Леля. Жаль!

Идут.

Леля. Я решила уехать с ней.

Идут молча.

Леля. Ты понимаешь, мне надо уехать с ней.

Идут.

Леля. Почему ты молчишь?

Антонина Ивановна. У меня заныла душа...

Леля. Я не могу иначе. У меня такое чувство, что это вроде долга... что я обязана ей помочь.

Антонина Ивановна. Наверное, так.

Леля. А тебя я люблю.

Антонина Ивановна. С годами у меня стало меньше душевных сил и не удается скрыть то, что мне сейчас очень трудно.

Леля. Мне надо поставить ее на ноги... И тогда я снова вернусь к тебе.

Антонина Ивановна. Хорошо!

Она засмеялась.

Леля. А почему ты смеешься?

Антонина Ивановна. Ты стала мудрая.

Леля. Я просто стала сильная. Ты научила меня. Я стала очень сильная.

Антонина Ивановна снова улыбнулась.

Вокзал.

Уезжает Леля с матерью в Харьков.

Провожающих много. Ребята из школы...

Сергей здесь... И даже Горохов... И, конечно, Коля... Отец Сергея... Виктор Скворцов... Его Катя... И девочки...

Вот и Антонина Ивановна...

Леля в окошке вагона.

Зоя ухватилась за раму:

— Ты пиши... слышишь, Леля... Мы все будем ждать...

Трогается поезд...

Как бледная тень из-за Лелиного плеча выглянула ее мать.

Коля крикнул вслед:

— Помни! Несущий в себе!!!

Леля бросила ему из букета веточку сирени.

Ушел поезд.

В институт Антонина Ивановна пришла прямо с вокзала. Еще в подъезде вахтерша подала ей открытку. Там было написано:

«На днях приеду в Москву в отпуск. Алексей».

Она покачала головой, и, улыбнувшись, сказала:

— Старый седой дурак...

Аудитория. Все на местах. Тихо.

Чей-то голос:

— Только без сентиментов!

Вошла Антонина Ивановна.

Села за стол.

— Садитесь! — сказала она.

Рассеянно взглянула на розу в стакане.

— Что это?!

Подняла глаза... Перед ней...

...Стоят все студенты.

А н т о н и н а И в а н о в н а. Что это?!

— Антонина Ивановна! — сказал негромко один из студентов.— Это от нас! Вы ведете нас уже три года... Мы, возможно, не всегда понимали вас. Мы часто на вас обижались. Мы уважали вас, но... не любили... И вот, за годом год...

Чей-то голос перебил его:

— Уговорились же! Говорить коротко и определенно!

С т у д е н т. Хорошо! Мы благодарим вас за то, что вы дали нам как педагог, и за то, чему научили как человек!

Тихо запел голос трубы.

Антонина Ивановна поглядела на всех. Она не ожидала этого. Глаза... глаза... глаза... Кругом глаза, смотрящие на нее.

И в тишине ее вопрос прозвучал пытливо и строго:

— Чему же я научила вас как человек?

Она переходит взглядом от одного лица к другому. Все молчат. Но за кадром мы слышим их как бы приглушенные голоса, отвечающие на этот сокровенный для каждого человека вопрос.

Г о л о с т о н е н ь к о й д е в у ш к и. Мужеству.

Труба зазвучала громче.

— Чувству собственного достоинства,— продолжил чей-то голос,—которое не позволяет лгать...

И еще звучат голоса за кадром:

— ... забывать о своем долге...

— ... отступать от своих убеждений...

— Вы научили нас трудиться...

— ... и любить труд...

— ... любить жизнь...

— ...но не приспосабливаться к ней...

— ...прямодушию и честности!

Труба поет торжествующе.

Антонина Ивановна. Спасибо! Теперь начнем работать.

Она на секунду опять задумалась, потом сказала:

— Так вот, дети мои... (*Полушутливо.*) Поговорим о счастье... Еще совсем недавно считали, что все драгоценности земли, все месторождения полезных ископаемых располагаются в толще земной коры хаотично, без всякого видимого порядка. Найти железо, отыскать свинец, обнаружить нефть — это казалось простой, счастливой случайностью. Повезло! — говорили в таких случаях. И сейчас еще в удачу верят, хотя и знают, что распределение полезных ископаемых подчиняется определенным законам. И оказывается, что счастье совсем не случайность! Все дело в прогнозе. Это новая, высшая форма научной мысли, разгадывающей на основе уже известного еще неведомое. И совсем не удивительно, что это мы впервые в мире поставили такую грандиозную задачу. Нам нужен теперь не просто рост, а рост стремительный! Нам нужен — взлет!

У ограды, там, где обычно ждала ее Леля, стоит Шорин. Увидев Антонину Ивановну, улыбаясь, пошел ей навстречу.

Шорин. Приехал за тобой!

Антонина Ивановна. Нет. Мне нельзя ехать, Леша! Жизнь моя... так наполнилась... (*Изменив тон.*) Мне нужно ждать, друг мой дорогой!

Татьяна Тэсс

Когда кончается рабочий день...

Киноочерк

Итак, рабочий день закончен.

Из многих радостей, отпущенных человеку, есть одна, которая дорога и знакома каждому из нас. Это — радость завершенного труда.

Вот он закончен на сегодня, твой труд, которому ты отдаешь твою силу и вдохновение, твои помыслы и твое сердце. И ты, мой товарищ, идешь домой.

Пустеют лаборатории, закрываются комнаты учреждений; из цехов, уступая место следующей смене, уходят рабочие. Кровельщик заканчивает работу и слезает по лесам с крыши строящегося дома. Бухгалтер закрывает счетные книги и кладет их в ящик стола. Металлург отходит от пылающей печи. Научный работник покидает свою лабораторию. Литейщик выходит из цеха автозавода. Учитель вместе с детьми идет из школы по аллейке, обсаженной молодыми деревьями. Крановщик опускает стрелу крана с висящей на ее конце бетонной плитой, и монтажник завершает ею стену строящегося дома. Председатель колхоза толкует с дояркой и, закончив беседу, переступает порог фермы...

Конец, конец рабочего дня... Люди идут в свой дом, идут отдыхать. И каждому открываются просторы нашего огромного мира.

Это — Москва в убранстве новых зданий.

Это — дымящий, могучий Нижний Тагил, один из старейших горнозаводских центров Урала.

Это — пейзаж стройки с его могучим пафосом вздыбленной земли, грандиозных фундаментов, обнаженной арматуры, с его кранами, машинами, грузовиками.

Это — нивы и леса, реки и горы, дороги и пашни,— светлая природа, переделываемая человеком.

И человек-труженик, человек-созидатель глядит на этот огромный, светлый мир, выпрямляется и отирает потный лоб тыльной стороной ладони. Да, на сегодня рабочий день закончен...

Что же будешь делать ты, наш товарищ, в часы досуга? Какое у тебя любимое занятие? Бывает ли тебе скучно? Какие у тебя страсти, какие увлечения?

Давайте же совершим путешествие с любым из наших новых знакомых.

Мы оставили председателя колхоза в тот момент, когда он, закончив разговор с дояркой, вышел из дверей фермы. Он идет сейчас по тропинке, и мы с кинокамерой идем за ним.

Это председатель колхоза «Украина» Иван Иванович Яковец.

Человек широкоплечий, статный, он твердо шагает по земле. Воздух наполнен голосами природы; пение птиц и мычание коров смешиваются с рокотом машин, тарахтением трактора... Скажу вам по секрету: еще не так давно этот колхоз был одним из самых отстающих в Здолбуновском районе, что на Киевщине. Сейчас все преобразилось в нем, вышел колхоз на светлую широкую дорогу. Много было затрачено для этого сил, много вложено труда, забот, уменья...

Идет председатель по лесной тропинке, идет быстро,— видно, торопится домой, отдохнуть... Куда же это мы вышли? Река да пустынный бережок — ни дома, ни строения...

Глядите, садится наш председатель на пенек, укрепляет складной мольберт, уже припрятанный в лесу, ставит на него натянутый на подрамник холст. И мы видим, как на холсте оживают и этот тихий берег, и светлая гладь реки, и верба, опустившая низко ветви, заглядевшаяся на отражение в воде... Один из тружеников нашей земли, как чутко

ощущает он красоту природы, как глубоко в его душе чувство прекрасного...

А рядом пристраивается его сынишка — паренек лет тринадцати, в белой рубашке с пионерским галстуком. У него в руках альбом, ящик с цветными карандашами. И мир природы, увиденный детскими глазами, робко и трепетно проступает на бумаге...

И вот другой мальчуган, примерно того же возраста и тоже пионер. Но вокруг него не река и дубравы, а проворно бегущие машины, новые здания... Что это за город? Похож на Нижний Тагил,— мне доводилось бывать там...

Быстро идет маленький человек — не угонишься за ним. Перебегает через дорогу, мчится мимо автобусов, мимо «москвичей» и «побед»... Ага, теперь понятно: он боялся опоздать в Дворец культуры! Вот он перед нами: Дворец культуры металлургов Нижнего Тагила. Пионер входит, за ним устремляемся и мы.

Зал уже полон. На эстраде ведущий объявляет следующий номер программы: вокальный квинтет исполнит украинские народные песни.

Зрители отвечают громом аплодисментов — видно, квинтет завоевал добрую славу... Ведущий представляет участников. Руководитель квинтета Иван Емельянович Левченко, один из старейших доменщиков. Его сыновья: Антон — водопроводчик доменного цеха... Юрий—кантовщик прокатного цеха... Иван — крановщик на руднике... Они появляются перед нами на экране, по мере того как их представляет ведущий. А где же Михаил Иванович Левченко?

Запыхавшись, вбегает наконец Михаил Иванович — тот, без кого нельзя начать концерт. Он пристраивается в середину, между братьями и отцом,— маленький белый грибок под сенью высоких деревьев. Батюшки, да это наш приятель, за которым мы поспешали по улицам Тагила! Михаилу Ивановичу Левченко — двенадцать лет. Говорят, что он мечтает стать сталеваром,— ну что ж, в династии Левченко как раз этой профессии не хватает... Внимание, тишина... И вот уже звучит певучая народная песня, и переплетаются в ней голоса,— густой бас, высокий тенор, чистый и свежий мальчишеский альт...

По праздникам все семейство Левченко собирается у отца. Видите этот сад с яблонями и вишнями, с малиной и крыжовником? Видите эту плотину, перегородившую маленькую речку, и светлый, чистый, как жемчуг, пруд? Однажды в воскресенье все семейство Левченко отправилось сюда. Вместе с товарищами они посадили эти яблони и груши, вместе с товарищами они рыли землю, строили плотину... Сейчас сюда приходят отдыхать со всех концов Нижнего Тагила. Приходят на отдых и Левченки всем семейством. И снова здесь звучат украинские песни, снова певуче сплетаются, точно струны, чистые, поэтические голоса... А подпевают им все, кто сидит у пруда.

Что же это за песня?

Говорят, у песни есть крылья. Она прилетела сюда через горы и леса, через быстрые реки и бескрайние поля. Вот ее родина, этой украинской песни «Маричка». А вот и композитор, Роман Януарович Савицкий.

Не удивляйтесь, что вы видите его за уроком в сельской школе. Роман Януарович преподает историю в десятом классе. В этом маленьком прикарпатском селе он живет уже немало лет. Мелодии своих песен он слышит в гуле лесов, в пении ручьев, в щебете птиц, в пастушьей свирели; героев своих песен он встречает на лесных и полевых тропах родного Прикарпатья. Это подлинный народный композитор-песенник.

Но попробуйте поговорить с ним об этом — и он тут же начнет горячо отказываться от «звания» композитора. Нет, он только педагог, историк, и страстно любит школу. А песня — это просто потребность его сердца...

И она рождается, эта песня, подсказанная сердцем. Рождается в уюте скромного учительского дома, на листке нотной бумаги. Тихо в этом доме, занята своим делом жена учителя Любовь Алексеевна. Чуть вздрагивает рука старого человека, карандаш записывает на линейках ноты, похожие на ласточек, сидящих на проводах... И мы слышим, как оживают ноты, как наполняются они рокотом и глубиной мелодии... Лети, лети, ласточка,— лети, новая песня!

Песне отвечает голос скрипки. Где звучит она? Мы в Прибалтике, в Риге, цветущей, утонувшей в парках Риге. Поет скрипка в руках музыканта; голос скрипки, нахмурясь, внимательно слушает стоящий рядом с музыкантом человек. Позвольте, мы, кажется, его уже видели однажды? Давайте вспомним начало нашего фильма: там встретили мы бухгалтера, сидящего за книгами и арифмометром. Да, так оно и есть,— это рижский бухгалтер Мартин Земитис. Более тридцати лет Мартин Земитис все свои досуги посвя-

щает изготовлению скрипок. За этот срок голоса его скрипок пели во многих городах мира; много раз он выслушивал высокую похвалу созданным им музыкальным инструментам. И все же никогда не бывает мастер доволен своим трудом, и в каждой новой скрипке он ищет воплощение своей мечты.

Я брал в работу доску новую,
От смол янтарную да липкую.
И под пилой доска сосновая
На весь поселок пела скрипкою...

Человек читает стихи, строфы их звучат вместе с голосом скрипки. Перед нами поэт — кадровый строитель, мастер треста Запорожстрой Николай Евдокимов. Он читает свои стихи на занятии литературного кружка при многотиражке треста Запорожстрой. Для советского человека труд — это всегда творчество. Но только слух поэта может так тонко, так вдохновенно ощутить музыку труда...

Поэта слушают товарищи по труду, тоже члены литературного кружка: бетонщики, арматурщики, каменщики, плотники... Кинообъектив ловит на их лицах задумчивость, внимание, волнение... Какие руки у них, — крепкие, как сталь, сильные руки рабочих людей... И эта почти детская застенчивость на загорелых, обветренных лицах...

В заключение поэт-строитель Евдокимов читает короткое стихотворение-шутку:

ВЗАИМНОЕ ПРИЗНАНИЕ ТАЛАНТОВ

Он туфли шил, он был сапожник,
И говорил поэт-сосед:
— Какая строчка! Ты художник,
В сапожном деле ты поэт!

Поэт писал и дни, и ночки,
Когда же сборник вышел в свет,
Сказал сосед: — Судя по строчке,
Ты, друг — сапожник, не поэт!

Аплодисменты и смех награждают поэта. Занятия кружка близятся к концу. Люди выходят из помещения редакции, и тотчас же звездная, свежая запорожская ночь обдает их своим дыханием, и свет луны блестит на листве деревьев, ложится на крыши домов...

Звездная, лунная ночь...

Звезды придвигаются, наплывая на экран, — сейчас они предстают перед нами такими, какими мы можем наблюдать их сквозь линзы телескопа. Мерцающий красный Альдебаран... Кратеры и озера Луны, нелюдимые возвышенности, угрюмые лунные горы...

Телескоп установлен в саду, под звездным небом. Мы в Нымме, в пригороде Таллина. Астрономы-любители наблюдают в телескоп небесные светила.

В башне одного из домов Таллина, на улице Пуйэс Пее, 15, расположена Народная обсерватория. Она создана всего несколько лет назад, но уже успела стать одним из самых популярных мест в Таллине. Каждый вечер сюда стекаются со всех концов Таллина желающие посмотреть в телескоп на небесные светила, узнать о тайнах и сокровищах Вселенной.

Кто эти люди? Рабочие, педагоги, артисты, школьники, экономисты, студенты, механики... Кто их экскурсоводы, с увлечением помогающие новичкам совершить первое путешествие в мир небесных светил? Такие же рабочие, педагоги, артисты, школьники, экономисты, студенты, механики...

Почти каждый вечер приходит сюда после спектакля артист балета. Его называют здесь поэтом «космоса». Вдохновенно рассказывает он слушателям о тайнах Вселенной. И в могучей своей красоте предстает перед завороженными экскурсантами величавый мир светил, где Земля, на которой живет человечество, является лишь одним из бесчисленного множества небесных тел, входящих в безграничную Вселенную...

Любители-астрономы наблюдают небесные светила в телескоп. Этот 165-миллиметровый телескоп сделал в свободные часы механик завода «Металлопродукт» Харри Хойер. Изо дня в день он терпеливо и осторожно шлифовал вручную зеркало для телескопа. Вот и сам Хойер — коренастый, сдержанный человек с неторопливыми движениями. Чердак своего маленького дома в Нымме Хойер превратил в мастерскую, лабораторию, домашнюю обсерваторию... Кстати, этот уютный загородный дом Хойер построил сам, сделав своими руками все — от фундамента до электроарматуры.

Отец Харри Хойера был судовым механиком. В числе семейных достопримечательностей в доме хранится бинокль. На бинокле выгравировано по-английски:

«От Президента Соединенных Штатов Т. Хойеру, первому механику эстонского парохода «Метеор», в знак признания за героическую службу по спасению на море 23 декабря 1928 года капитана и команды американского парохода «Каспер».

В то время как Харри Хойер показывает нам бинокль, откуда-то сверху доносится

равномерное постукивание. Поднявшись по лестнице, мы видим, как маленький сын Хойера Эгольд мастерит зрительную трубу: дети быстро перенимают увлечения родителей...

Народной обсерваторией руководит Чарльз Виллманн. Ему помогает его жена Эльви, по образованию юрист. Сейчас они заняты разбором почты, пришедшей в адрес обсерватории. Огромные успехи нашей страны в освоении космоса сделали астрономию одной из популярнейших наук. Расширяются познания людей о Вселенной; для многих из них астрономия стала любимым заполнением досуга. Письма от любителей-астрономов идут из Ростова и Киева, из Костромы и Ленинграда, из Чехословакии и Румынии... Есть даже письма, написанные на языке эсперанто...

Но не только астрономия привлекает к себе энтузиастов-любителей. Для многих людей, никак не связанных по своей основной профессии с наукой, изучение ее становится страстью, духовным богатством. Вместе с тем мы наблюдаем и обратное явление: известные наши ученые заполняют свой досуг физическим трудом, стремятся приобщиться к искусству. Этот примечательный процесс можно назвать взаимным обогащением.

Член-корреспондент Академии наук СССР Д. И. Блохинцев, один из крупнейших ученых в области теоретической физики, принимавший активное участие в создании первой в мире атомной электростанции,— свободное время посвящает живописи. В квартире в Дубне развешаны на стенах его акварели. В часы досуга ученый любит и столярничать — в одной из комнат стоит простой верстак с набором столярных и слесарных инструментов.

А Иван Семенович Юречко, колхозник из села Недра, Березанского района, на Киевщине, часы своего досуга отдает изучению фенологии. Почти полвека Иван Юречко наблюдает и изучает сроки набухания почек, появление первых листьев и цветов, созревание плодов и семян, осеннее отмирание листьев, прилет и отлет птиц, весеннее пробуждение животных после зимней спячки... Колхозник Иван Юречко принят в действительные члены Географического общества Академии наук СССР. Он регулярно сообщает свои научные наблюдения в Географическое общество; они были использованы также для составления календаря природы Киевской области.

Стоит Иван Юречко у куста сирени, смотрит на набухшие тугие кисти...

А другой куст сирени уже расцвел — пышно, щедро, благоуханно... Да и весь сад напоминает палитру самобытного и талантливого художника — так удивительны, так свежи по краскам цветы сирени...

«Творцом красоты» называют создателя этого подмосковного сада, известного селекционера Л. Колесникова. Транспортник по профессии, прошедший путь от мойщика машин до начальника автоколонны, Колесников с давних пор занимается цветоводством, выбрав одну его область: выращивание новых, пленяющих своей красотой и ароматом сортов сирени. За свой труд Колесников был удостоен Сталинской премии.

Вот так выглядел Колесников в молодые годы, когда был мойщиком машин. Он показывает нам давнюю свою фотографию.

Так он выглядит теперь.

Он сфотографирован у куста сирени. И вдруг фотография на экране оживает, Колесников наклоняется над кустом, подвязывает ветку... Поседели виски, прошумели большие годы, а все верен человек первой юношеской страсти, выращиванию цветов...

Здесь же в саду Колесников показывает нам книгу отзывов. Рукой прославленного русского писателя Алексея Толстого в этой книге написано:

«Вы творите красоту, Леонид Алексеевич,— какое занятие выше и благороднее этого. Я уверен, что подмосковные сады будут обязаны Вам новым расцветом. До сегодняшнего дня я думал, что сирень — есть сирень, сегодня я увидел волшебный сиреневый сад. Спасибо Вам».

Волшебный сад... Возникают на экране кусты сирени, кусты цветущих роз, расцветают вербены, левкои, гладиолусы...

Любовь к природе обогащает человека, дает его жизни новую красоту, новое наполнение...

Тоненькая женщина в брюках и майке перекапывает грядку. Она поворачивает к нам лицо — мы сразу узнаем ее. Это народная артистка СССР Любовь Петровна Орлова. В саду во Внукове знаменитая актриса, надев старые тапочки и повязав косынкой голову, возится в земле, как заправский цветовод.

Свистит в ветвях пересмешник-дрозд, актриса поднимает голову и тоже свистит в ответ, поддразнивая дрозда.

Голос за голосом, трель за трелью на ее свист откликается весь птичий хор.

Птичья симфония летит с экрана, и, перекрывая все голоса, вступает уверенно и царственно, как солист, король весны—соловей...

Актриса слушает его, оставив работу, держа в перепачканной руке тяпку...

Слушает соловья, подперев подбородок морщинистой узловатой рукой, старый рабочий из Кривого Рога Иван Савельевич Муршиц, любитель птиц...

Все разрастается птичья симфония, и любитель птиц согласно кивает головой, точно учитель музыки, слушающий игру своих учеников...

Аппарат отъезжает, и становится виден проигрыватель, черный диск пластинки... Вот обложка этой пластинки с изображением птиц, чьи голоса звучат в ней, и название пластинки: «Голоса птиц в природе». Ниже можно прочесть: «Записи голосов птиц проведены в мае 1959 года в Звенигородском и Дмитровском районах Московской области Б. Н. Вепринцевым (биолого-почвенный факультет Московского университета)».

Иван Савельевич Муршиц написал письмо в редакцию «Известий». Заглянем на секунду в отдел писем редакции, когда туда пришла свежая почта. На всех столах лежат груды писем, сотрудницы разрезают конверты большими ножницами. В течение дня в редакцию приходят сотни и сотни писем, и в каждом конверте — кусочек души, тепло человеческого раздумья...

Письмо Муршица было опубликовано:

...«Птиц надобно разделять на корыстных и добрых, на певчих и ловчих, на хищных и полезных,— читаем мы в номере «Известий» от 5 мая.— И еще такой вопрос: почему нет пластинок для радиолы, в которых было бы записано пение птиц? Я пытался купить птиц для пения, но посмотрел на ихние муки и стало так жалко, что я их выпустил. А мне кажется, что из пения разных птиц можно сложить птичью музыку...»

Едва было опубликовано это письмо, как на него откликнулись другие любители птиц, птичьего пения. Писатель Павел Николаевич Барто, автор многих стихотворений о птицах, принес в редакцию долгоиграющую пластинку с записью голосов птиц в природе. Эта пластинка была отправлена в Кривой Рог в подарок любителю птиц. Она перед вами, упакованная в деревянный ящик, на котором написан адрес Муршица.

И опять звучит пение соловья. Не кажется ли вам, что вы в лесу, полном щебета, пересвиста, певучих коленец и трелей? Просвистал дрозд, ему ответила пеночка, где-то вдали прокуковала кукушка, и, заглушая всех, победоносно и счастливо льется могучая соловьиная трель...

Крутится диск пластинки, слушает, наклонив седую голову, Иван Савельевич Муршиц птичью симфонию.

И живые птицы, наклонив на бок головки, слушают несущееся из окон пение и вторят ему.

Петух отвечает пению петуха на пластинке.

Слушает, сидя на окне, кошка, умывается и умильно щурит глаза, надеясь поймать эту голосистую птаху...

Слушают даже рыбы в аквариуме, помахивая пышными, как опахала, хвостами.

Сколько здесь удивительных рыб! Полосатые, в крапинку, точно птицы, и пучеглазые, с глазами, как маленькие фонари, и верткие, яркие, словно вспышки цветных огоньков. Здесь, в этих аквариумах с проточной водой, с зеленью водорослей, собраны рыбки, живущие в разных концах земного шара.

Рука человека, бросающего рыбам корм.

Это — талантливая рука! Сейчас она возвышается над ширмой кукловода. Лишь на один ее палец надет шарик, изображающий голову игрушечного человечка, но живет и играет вся рука; каждое ее движение помогает увидеть забавное живое существо со своим характером, своими повадками, упрямыми черточками...

И голос, задушевный, свободно льющийся голос рассказывает нам смешную и трогательную историю кукольной любви.

Это — народный артист СССР Сергей Образцов.

Кукольный театр под руководством Образцова хорошо известен не только в нашей стране, но и за ее рубежами. Вместе с театром Образцов объездил многие страны мира. И отовсюду, как память о поездке, как сокровище, дорогое его сердцу, он привозил новую рыбку для своих комнатных аквариумов.

Эта, к примеру, привезена из Китая. А эта— из Индии... А эту разновидность рыбок «гуппи» вывел сам Образцов... Он кормит рыб, наблюдая за ними сквозь стекло аквариума, а соловей все поет, все щелкает...

В высокой золотой клетке сидит механический заводной соловей, будто прилетевший сюда из сказки Андерсена. Да и другие вещи

в квартире артиста, похожей на музей, кажутся выпорхнувшими из сказки.

Большой оркестр обезьянок, одетых в пышные фижмы, в старомодные изысканные фраки... Оркестр играет в нарядной гостиной, величиною с большую шкатулку, обезьяны взмахивают смычками, глаза их блестят... А сейчас перед нами старая итальянская шарманка. Несется певучая, хрипловатая мелодия, и деревянные фигурки на шарманке танцуют... Поглядите, вот обыкновенная стеклянная бутылка, но внутри нее, точно на дне моря, лежит диковинно выпиленный корабль с мачтами, с раскрытыми парусами...

У Сергея Образцова еще одна страсть: он коллекционирует вещи, в которых воплощена беззаветная любовь человека к своему труду, бескорыстное искусство, точность и талантливость руки рабочего человека-умельца.

Сколько таких золотых умельцев в нашей стране, как богата она народными талантами!

Этот крейсер не погребен в стеклянную тюрьму, как его собрат, хранящийся у Образцова. Выпиленный из бивня мамонта, крейсер состоит из пяти тысяч деталей, многие из которых можно рассмотреть только в лупу. Длина крейсера — сорок два сантиметра. Ленинградский конструктор Юрий Чивилев работал над созданием этой модели черноморского крейсера «Михаил Кутузов» почти год. Его мечта — изготовить модель первого в мире атомного ледокола «В. И. Ленин».

Мы видим, как, вооружившись лупой, разглядывая детали сквозь линзы микроскопа, работает другой умелец — Михаил Исаевич Почукаев. Тульский оружейник, он гравирует на заводе стволы охотничьих ружей. Но досуги он посвящает одной страсти, увлечению всей своей жизни: микрогравировке. Поглядим вначале, как он работает, как следит сквозь линзы микроскопа за тончайшей резьбой, осторожно, с ювелирным изяществом орудуя набором точных инструментов...

Что же он делает?

Перед нами металлический кружочек величиной с пятикопеечную монету. В нем шесть отверстий с крошечными стеклышками. Как бы остро ни было ваше зрение, все стеклышки покажутся вам прозрачными,— вы ничего не разглядите в них. Теперь попробуйте посмотреть на этот же кружочек через микроскоп, дающий увеличение в двести раз. Вы прочтете на этом стеклышке размером в четыре с половиной квадратных миллиметра текст Гимна Советского Союза, а на другом стеклышке увидите выгравированный Государственный герб нашей Родины. Тонкие пальцы мастера-гравировщика чуть поворачивают кружочек, и под микроскопом появляется выгравированная копия картины знаменитого русского художника Перова «Охотники на привале».

Недаром друзья Почукаева называют его потомком легендарного Левши. Одно из подтверждений тому — работа Почукаева, с которой вы тоже можете познакомиться. Размер этого произведения 3×4 миллиметра. На нем изображено дерево, к которому привязана блоха, величиною в десять раз меньше, чем булавочная головка. Изображен здесь и тульский кузнец Левша, одетый в домотканую рубаху и опорки; он держит блоху за ногу и забивает гвозди в подкову.

В каждом штрихе этой работы видны огромная любовь художника к своему труду, терпение, взыскательность, природный талант.

Чертами этого свежего, радостного таланта отмечены и работы рижского кровельщика Иосифа Петровича Глушина. Его комната полна деревянных скульптур; все свои свободные часы Глушин отдает любимому увлечению: резьбе по дереву.

Знает ли Глушин, что неподалеку от него, на Лиепайской железнодорожной станции живет рабочий Язеп Ветра, обуреваемый той же страстью? Квартира талантливого резчика-самоучки похожа на уголок музея: здесь вырезанные из дерева барельефы, скульптуры, сложные, интересные композиции... Язеп Ветра часто выставляет свои работы на республиканских выставках. Жюри Всесоюзной выставки, посвященной 40-летию ВЛКСМ, присудило ему первую премию за барельефы «Смерть матери», «Ночь в горах», «Американский плантатор».

Художником называют и Анатолия Малюгина. По своей основной профессии Анатолий Малюгин — мастер-литейщик на Горьковском автозаводе. Но по влечению сердца он художник, любитель выжигания по дереву. Пытливость, стремление к изобретательству сказались и в этой его любительской страсти. Вместе со своими товарищами электриками Малюгин сконструировал и сделал электрокарандаш — прибор для выжигания, который можно использовать при разных напряжениях тока. Накал рабочего стерженька этого электрокарандаша можно регулировать в зависимости от требований художника, техники исполнения той или иной детали.

Художника-автозаводца знают не только в Горьком. Из многих городов ему пишут любители выжигания по дереву, прослышавшие о его электрокарандаше; он получает письма даже из-за рубежа, от румынских друзей.

Есть у людей настоящие большие страсти. Но есть и мелкие страстишки.

Такие, к примеру, как тяга основательно посидеть за столом, уставленным бутылками...

Или азартная карточная игра...

Или бессмысленное фланирование по улице, болтовня под фонарем у почтамта...

Или страстишка посплетничать, когда часами сидят кумушки на завалинке у ворот, на скамейке во дворе, судача, перемывая косточки соседям, обсуждая всех прохожих, знакомых и незнакомых...

Или беспробудный, ленивый послеобеденный сон, когда лежит человек на диване, прикрыв лицо непрочитанной газетой, а над ним часы отбивают время: час, другой, третий...

Все громче, все величественней стук маятника, видны циферблаты часов, ручных, больших, маленьких, башенных,— и вот уже звучит, как колокол, бой часов с Кремлевской башни. А человек на диване все спит, все всхрапывает, не думая о том, что этак можно и жизнь свою проспать...

Не такие ли растратчики собственной жизни придумали жестокие слова: «Убить время»?

Досуг — это драгоценный дар. Сокращая рабочий день, государство дает нам все больше возможностей для умного использования досуга. От нас самих зависит, как мы проведем свободное время: наполним ли его глубоким и увлекательным содержанием или будем ленивыми и безрассудными его растратчиками.

Когда человека обуревает благородная страсть, вся жизнь его становится значительней, полней, озаренней.

Пока диктор произносит эти слова, на экране проходят лица людей, поглощенных любимым делом, добрым и ярким увлечением, озаряющим их досуги. Полотна любителей-живописцев, модели кораблей, скульптуры, портреты, гравюры... Книголюбы, склонившиеся над книгами; собиратели коллекций редких насекомых; коллекционеры музыкальных записей; любители-танцоры; любители-музыканты...

Разнообразие и значительность интересов советских людей говорят об их духовном богатстве, широте их эстетических запросов, об их возрастающих творческих потребностях.

Только в стране, где искусство открыто для всего народа, где оно становится красотой народа и его поэзией, могут с привольной щедростью расцветать народные таланты.

Только в такой стране может родиться удивительный театр, коллектив которого насчитывает семьдесят тысяч актеров. Это — театр народного творчества, работающий во Дворце культуры имени Горького в Ленинграде.

Сменяя друг друга, проходят кадры балетных представлений, оперных спектаклей, выступлений ансамблей, хоровых коллективов... Искусство самодеятельности, свежее, чистое, веселое, точно полевые цветы... Кто эти артисты? Токари и студентки, педагоги и столяры, монтеры и архитекторы, и литейщики, и конструкторы...

Экран уменьшается, словно отодвигается назад. Теперь мы понимаем: это комнатный экран, любительский проектор...

Сотрудник одной из лабораторий физического факультета ЛГУ Олег Распопов показывает нам свой любительский фильм, посвященный Дворцу культуры имени Горького, «театру семидесяти тысяч актеров».

Научный работник Олег Распопов — мастер спорта СССР по туризму, альпинист, кинооператор-любитель. Он любит восхождения на высоту той романтической и страстной любовью, какую поймут только альпинисты. Вместе со своими друзьями альпинистами Распопов принимал участие в ремонте 122-метрового шпиля Петропавловского собора. В то время как альпинисты ремонтировали ангела-флюгер, Распопов снимал их своей кинокамерой, сидя на кресте, то есть находясь на самой высокой точке Ленинграда.

Вот кадры этого фильма, снятого Распоповым.

И вдруг в самом интересном месте фильм обрывается.

— Простите,— говорит диктор.— Время истекло! Завтра рабочий день. И вы сами понимаете...

Да, завтра рабочий день. Обычный рабочий день, полный труда, забот, радостей.

Опять подходит к своему станку рабочий, садится за книги бухгалтер, берется за работу кровельщик, стоит у печи металлург, идет по полям председатель колхоза... Все это — герои нашего фильма, и мы узнаем их сейчас, как узнают друзей.

— Счастливого вам труда, дорогие друзья! Доброго и счастливого отдыха!

Разговор о сценарии

Прочитаны первые несколько строк сценария, и рука читателя — будущего зрителя —тянется к карандашу, чтобы сделать первую пометку на полях или на отдельном листке бумаги.

Да, придирчиво, требовательно читают произведения кинодраматургии советские люди, заинтересованные в том, чтобы наше киноискусство достойно — правдиво и ярко отображало жизнь. Прошли времена, когда четко были разграничены функции тех, кто пишет, и тех, для кого пишут, по формуле: «писатель пописывает, читатель почитывает». Ныне и писатель считает для себя обязательным глубокое изучение жизни, близкое знакомство с прототипами своих героев, их созидательным трудом, повседневным бытом, и читатель считает себя активным участником сложного процесса развития литературы, искусства, обязанным высказать писателю свои суждения о его произведении, замечания, предложения, советы.

И вот не в одном, а в ряде из многих писем, поступивших в редакцию по поводу опубликованного в № 7 за 1960 год сценария В. Спириной «Линия жизни», разговор идет о различных сторонах сценария — и о крупном и о деталях, чтобы не сказать мелочах, ибо в искусстве, как известно, мелочей не бывает.

Некоторые читатели (тт. Е. Шемелев, Р. Герасимов) обращают внимание, например, на то, что герои сценария слишком легко одеты для сибирского климата.

Это мелочь? Деталь? Безусловно. Но и замечание об одежде, как и многие другие замечания, касающиеся внешнего вида героев, отдельных неудачных выражений их речи, быта стройки — все они вызваны стремлением «примерить» литературное произведение к жизни, подсказать сценаристу интересные подробности.

Тов. Ф. Богданов (Ленинград) прислал в редакцию даже не письмо, а ... сценарий «Линия жизни». Ему так хотелось видеть работу В. Спириной более совершенной, что он, строчку за строчкой, эпизод за эпизодом исправлял, дополнял, отшлифовывал ее в соответствии со своими представлениями о том, как следовало бы точнее, глубже выразить авторский замысел. Тов. Богданов предлагает вниманию автора и общественности свой вариант сценария, в котором немало разночтений с первоисточником. И независимо от того, лучше или хуже решены в нем отдельные образы, сцены. линии отношений героев (это — тема отдельного разговора),— уже тот факт, что человек потратил столько труда для разработки и обогащения сценария, написанного другим автором, как нельзя лучше и убедительнее говорит о великой, кровной заинтересованности советских людей в судьбах киноискусства. Итак, о главном.

Вот что пишет о «Линии жизни» В. Стецюк из г. Липецка:

> «Тема, поднятая кинодраматургом Валентиной Спириной, интересная и очень нужная для воспитания молодежи. Люди, в том числе и автор этих строк, живущие далеко от гигантских строек, по-разному представляют себе труд, жизнь и быт тех, кто в труднейших условиях возводит новые ГЭС, осваивает несметные богатства суровой Сибири, что доступно только смелым, волевым натурам. Правильно сделала В. Спирина, показав молодых строителей такими, какими они есть в жизни, их трудности, первые неудачи, успехи.
>
> Под руководством молодого инженера Вадима Шелковникова московские комсомольцы строят ЛЭП. Работа трудная, непривычная. Но и Вадим, и Марат, и Виктор, и многие другие молодые строители уже взяли, поняли свою линию жизни. А это главное».

А вот другое, противоположное мнение, изложенное в первой половине письма читателя Г. Волгина:

> «Вчера прочел «Линию жизни» и не мог не написать.
>
> Бедные лэповцы! Боже! Ах, как они мучились! Даже стыдно, что я так безмятежно

жил, в кино ходил, на лыжах бегал. Что, они еще работают? (Ведь трасса длинная — 650 *км.*) Верните их немедленно! — они даже волков боятся.

У всех истерты мозоли в кровь, руки перевязаны, из ран кровь сочится. Они не знают ни свободных вечеров, ни воскресений, даже Первого мая работают. И руководит этими добровольцами-мучениками какой-то не знающий дела инженер с претензией на солидность («Петрович»): что-то я не помню кого-либо из своих соучеников, которые бы так цеплялись за отчество. Даже наоборот, когда величали тебя по отчеству люди в два-три раза старше тебя — неловко было...»

Правда, очень резкий, пожалуй, и злой отзыв? Но не будем торопиться с выводом. Подкрепим его другим, более спокойно выраженным отзывом читателя В. Захаренко из г. Славянска, Сталинской области:

«Всем известно, что сценарий должен представлять собой законченное кинодраматургическое произведение. А это значит, что идея его должна раскрыться полностью через образы, характеры героев, их развитие. В сценарии В. Спириной такого развития нет. Не показано, как под влиянием коммунистической идеологии зарождается и утверждается новая мораль, новые отношения между людьми. Не сумела Спирина донести до читателя черты нового в характере героев.

Нет в сценарии настоящих полнокровных характеров. Герои его не являются олицетворением представителей нашей прекрасной молодежи. Бледность художественных образов не позволила раскрыть истинную поэзию жизни молодых строителей...»

В. Захаренко приводит доказательства. На 25 страницах школьной тетради (он работает в школе лаборантом) изложено его мнение о многих из героев сценария. Начальник строительства Лазарев кажется ему лишенным живых человеческих качеств и качеств воспитателя, начальника. «Подлинно прекрасным, идеальным будет такой образ, в котором сливаются поэзия и жажда творческого труда, интересы общественные и личные, который наделен высокой духовной культурой»,— пишет он. А этих качеств автор письма не усматривает ни в образе Лазарева, ни у Вадима Шелковникова — молодого инженера, возглавившего бригаду москвичей, «брошенную» на прокладку ЛЭП (линии электропередачи), ни у комсорга Марата Сорокина, ни у ряда других персонажей. Лазарев, например, впервые беседуя с прибывшими, не предложил усталым, посиневшим от холода девушкам свою куртку, дав остальным пример поступить так же. Шелковников, не посоветовавшись с коллективом, уволил эгоиста, стяжателя Сказкина, бросив ему обвинение в том, что он «девчонку в грязи вывалял», тогда как сам быстро забыл любимую, оставленную в Москве. Марат напивается допьяна и только тогда растолковывает Сказкину, во имя чего они здесь работают, а в трезвом виде этого никогда не делал...

Можно понять, чем вызваны эти и многие другие упреки. Они идут от законного желания, чтобы каждая мысль, каждое движение души, каждый поступок любого советского человека отвечали тем высоким, светлым, чистым идейным и моральным критериям, которыми должны руководствоваться строители коммунистического общества. Но ведь нельзя же, тов. Захаренко, выдавать желаемое за действительное. Воспитание человека коммунистического общества — процесс длительный, и в его ускорении должно принять участие искусство, обличая эгоизм, грубость, своекорыстие, частнособственнические инстинкты, тунеядство и другие пережитки прошлого, еще сохранившиеся в быту и сознании некоторых людей.

Предоставим слово другим читателям. Вот что пишет В. Калашников из г. Симферополя:

«Оригинальный сценарий. Если все авторы будут писать на современную тему, то количество перейдет в качество: появятся хорошие сценарии.

В сценарии В. Спириной герои живут, а не демонстрируют ранее придуманную автором схему. Живые и Вадим, и Шурка, и Марат, и Лазарев, и остальные герои будущего фильма...»

А вот выдержки из пространного письма З. Вячкилевой (Москва):

«Здесь люди не кричат, не шумят и не склоняют слова «коммунистическая бригада», а делают коммунизм своими собственными руками. В делах и суровой красоте людей внешне и внутренне преодолеваются, казалось бы, непреодолимые трудности. Этот сценарий, воплощенный в кинофильм, сыграет безусловно большую воспитательную роль. Он говорит, что на такие стройки могут ехать только сильные духом люди. После такого фильма еще больше молодежи потянется к стройкам коммунизма, где широкая линия жизни открывает дорогу к повседневному подвигу. Одновременно такой фильм уменьшит приток на стройки людей корыстных, рвачей, лодырей».

Какие противоречивые оценки, мнения, выводы! Однако это противоречия кажущиеся. И те, кто хвалит сценарий, и те, кто его критикует, исходят из общего стремления — видеть хорошие фильмы о наших современниках. В этом свете резкие суждения тов. Г. Волгина следует рассматривать скорее как предупреждение, чтобы в фильме не получилось так прямолинейно, примитивно, обнаженно и мрачно, как изложено его содержание автором письма. А тов. А. Линдау из г. Таллина прямо предупреждает:

«Артисты, играя ту или иную роль, должны очень тщательно отработать образы, характеры своих героев, чтобы на экране не появились эти всем давно надоевшие штампы. ходячие манекены».

Что ж. Опасения небезосновательные. Тов. Г. Ровенский из г. Фрязино отмечает, например, что сцену знакомства героя с девушкой, будущей возлюбленной,— во время взрыва, скрываясь от которого они прижимались к земле, заглядывая друг другу в глаза долгим взглядом,— он уже видел в фильме «Мечты сбываются» и даже в каком-то еще. В ряде писем указывается, что образ Шурки-«шахини», девушки с неустроенной судьбой, непонятой, одинокой и «дикой», очень сродни и Вальке-дешевке из «Иркутской истории», и Лене из «Люди на мосту», и Римме из «Ждите писем», и Зинке из «Алешкиной любви».

В связи с этим поднимают читатели и такой вопрос: не слишком ли часто в наших фильмах именно хорошим парням, положительным героям выпадает удел «подбирать» таких девушек, либо обманутых негодяями, либо по легкомыслию ведущих недостойную жизнь. (Этой теме тов. Л. Коссе посвятила, в частности, весь свой отклик.) Да и отношение девушек к Шурке, добавляет Е. Шемелев, не должно быть таким резким, таким неприязненным. Иначе трудно поверить, что они могут вместе жить, вместе петь песни. Кое-кто может даже завидовать Шурке, у которой времени и сил хватает на все — и на работу и на танцы. Не может быть, пишет А. Кирпичев, чтобы в коллективе были одни обидчики, должны быть у Шурки и защитники до появления полюбившего ее Марата...

Не новы и образы стяжателя, мечтающего, вроде Сказкина, сколотить деньжонок на собственный домишко (есть такой в «Ждите писем», этот фильм вышел, правда, после опубликования «Линии жизни»), да и инженера, решившего было, как Шелковников, уйти со стройки после первой неудачи.

В своих письмах читатели обсуждают поведение героев сценария, их взаимоотношения, душевные качества, чувства, мысли, дела.

«Начнем с Лазарева,— пишет Р. Герасимов из Львова.— Почему и к чему он укрывает от людей свой характер, свою чувствительность, улыбку? Умный человек этого делать не будет. А почему он умалчивает перед ребятами, что ему дали выговор за овраг? Чтобы они не расплакались, что ли?»

Впрочем, «раскрыться» Лазареву рекомендуют многие. Хорошие душевные качества у человека — это богатство, и нечего его скрывать, надо щедро одарять ими окружающих.

Высказаны упреки и в адрес Вадима:

«По характеру Вадим решительный, волевой человек, не трус, смело идущий на риск в принимаемых решениях. Непонятно, почему при принципиальном решении вопроса о штурме горы «Старухи» его сделали смешным, заставили бегать вокруг Лазарева, заглядывать ему в глаза. Это противоречит натуре Вадима. В жизни, вероятно, был бы серьезный спор, борьба двух мнений».

Это высказывание тов. А. Кирпичева из г. Тамбова другие читатели дополняют разговором об отношениях Вадима с журналисткой Верой, той самой, с которой он познакомился во время взрыва породы. У Вадима зарождается теплое чувство к ней. И в ряде писем сквозит недоумение: ведь в Москве — девушка, которую он любит, о которой вспоминает, бережет талисман, взятый у нее. Что же, не сильно, значит, он любил ее? Сказалось расстояние и время? Но это не вяжется со всем обликом молодого инженера. Читатели предлагают автору подумать над уточнением этой линии.

Особенно много размышлений, откликов вызвал образ Сказкина, точнее то, как волею автора с ним поступили в бригаде.

В самом деле, мотивы им движут не общественные, а личные, но работает-то он хорошо, умело, агрегат свой любит. Когда бульдозер провалился в овраг, он отважно бросился в ледяную воду и закрепил трос, посрамив Виктора, который не смог этого сделать. И вот после случая с Шуркой Виктор единолично принимает решение исключить его из бригады. А где же попытка воздействовать на человека, перевоспитать его? Этим не занимался даже комсорг.

«Прогнать человека, товарища? Такое встречалось раньше, а теперь не так. Общественность воспитывает даже преступников»,— пишет В. Захаренко.

«Из Сказкина еще можно сделать человека,— пишет З. Вячкилева,— просто выгнать нельзя. Это значит плодить рвачей,

карьеристов, ибо и в другом месте сказкины будут рвать — страна большая, строек много...»

Много интересных, важных тем поднято в письмах читателей, много высказано общих замечаний, касающихся не только данного сценария. Таково, например, замечание о том, что бледновато, недейственно показаны рядовые члены бригады. Девушек автор не называет даже по именам, предпочитая именовать их «курносенькая», «лохматая». Вадим, считает А. Кирпичев, должен больше опираться на коллектив. Вообще следует активизировать и поднять роль коллектива.

И при этом, как отмечает А. Линдау, следует:

«...не столько показывать панорамы великих строек, сколько раскрывать сердца строителей. Если в первых послевоенных фильмах и литературе того периода в центре стояли стройки, заводы, машины, то в наши дни в центре внимания должен стоять человек, его стремления, его переживания. Только в этом случае картина может быть названа поистине реалистической и высокохудожественной».

Вот и еще общий вопрос, поднимаемый читательницей Самойловой из с. Перевальное (Крым):

«В сценарии «Линия жизни» мне понравилось то, что автор показал, как неудача и серьезный промах молодого специалиста способствуют утверждению его самостоятельности, как он честно разобрался в обстоятельствах и осмыслил свое поведение. В то же время недостаточно уделено внимания раскрытию внутреннего мира героев, их личной жизни. Личная жизнь нашей молодежи это серьезный вопрос, вопрос, который нужно ставить на повестку дня, писать о нем в газетах и журналах, разговаривать с нашей молодежью через радио и кино. Почему слышишь порой, что наша молодежь чувство любви, хорошее чувство, которое помогает в жизни, делает жизнь радостней,— называет сентиментальной чушью. Как больно видеть, когда молодой человек говорит с девушкой грубо!..

Если бы я была писателем, написала бы о любви такую книгу или такой сценарий, чтобы молодежь подумала: а чем я хуже этого героя, почему я не способен на такое чувство?

Думается, что эта тема может и должна сильнее прозвучать и в «Линии жизни»...

Каков же итог, какой вывод можно сделать, разобравшись во всех письмах по поводу сценария «Линия жизни»?

Предоставим еще раз слово автору одного из писем, выразившему, как нам кажется, общее мнение читателей.

И здесь мы процитируем вторую половину письма Г. Волгина, так резко отозвавшегося о сценарии вначале:

«Сценарий написан по теплым следам событий, а для киноискусства это такая редкость. Пишут вплоть до скифов, редко о настоящем и ничего о будущем».

Основная мысль письма т. Волгина состоит в том, что к сценариям на современную тему следует относиться особенно внимательно. О том же говорит и С. Казачковский из Уфы.

«Мне довелось,— пишет он,— в течение нескольких месяцев быть на строительстве Братской ГЭС, своими глазами увидеть то, о чем пишет автор сценария. И не только увидеть, но и жить, работать и разговаривать с людьми, подобными героям сценария. Поэтому мне так близки и понятны они — люди чистой совести, сильные, волевые ребята, воодушевленные призывом Родины душой и телом отдающие себя подвигу, самому трудному для их молодости, но и самому необходимому сейчас стране».

Конечно, в создании таких фильмов заинтересованы все.

Но ведь не только актуальностью темы определяются идейно-художественные качества кинопроизведения. Именно к тому, чтобы повысить эти качества, направлены помыслы читателей, их замечания и предложения.

И пусть поэтому внимательнейшим образом отнесется к каждому письму, к каждому замечанию автор сценария, которому редакция передала для детального ознакомления все корреспонденции своих читателей — будущих зрителей фильма.

М. Б.

У КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ТАДЖИКИСТАНА

Ближе к современности!

Письмо из Сталинабада

Совсем молода таджикская художественная кинематография — она пребывает еще в «дошкольном возрасте», ибо со дня рождения национального кино Таджикистана прошло не более пяти лет. Несмотря на столь небольшой срок своего существования, кинематограф республики успел заявить о себе как о самостоятельном, самобытном искусстве, фильмы Таджикистана вышли не только на всесоюзный, но и на мировой экран, завоевав на кинофестивалях стран Азии и Африки почетные призы.

Таджикское киноискусство развивается, ищет новые пути, осваивает новые формы. Но, увы, оно, как правило, не встречает внимания со стороны кинокритики.

«Дохунда», «Я встретил девушку», «Высокая должность»— эти первые произведения национального киноискусства не получили широкого освещения в кинопечати, не нашли строгих, но доброжелательных, умных критиков.

Когда первая таджикская кинокартина «Дохунда», имеющая немало недостатков, созданная тогда еще некрепкими руками молодого режиссера Б. Кимягарова, но обладающая бесспорными чертами национального своеобразия, вышла на экраны страны, разве не вправе были создатели этого фильма ожидать внимательного, чуткого отношения к своей работе? В этот момент должно было быть не только отмечено рождение еще одной национальной кинематографии, сама картина нуждалась в глубоком анализе — работникам молодого таджикского киноискусства надо было подсказать пути дальнейшего развития и совершенствования.

Тем не менее таджикская кинематография вела поиски своего, национального решения той или иной темы. И следующий фильм, продолжающий в этом смысле линию «Дохунды»,—«Судьба поэта» (сценарий С. Улуг-заде, режиссер Б. Кимягаров) уже свидетельствовал об определенном росте молодого киноискусства Таджикистана. Фильм «Судьба поэта» явился экзаменом на зрелость, заявкой на право создавать крупные художественные произведения.

Фильмы «Судьба поэта», «Дохунда» сделаны не на современном материале. Но для Таджикистана закономерно появление этих фильмов, один из которых рассказывает о далеком прошлом народа, пронесшего через века древнюю культуру, сохранившего замечательные традиции своей литературы, науки, архитектуры; второй — о борьбе таджикского народа против угнетателей, о Великой Октябрьской социалистической революции в бухарском эмирате, о братской помощи русского народа, о становлении Советской власти. Ведь не сразу возникли на таджикской земле условия, которые позволили появиться новым людям, новым героям — нашим современникам.

И все же, уделяя большое внимание истории своего народа, мастера киноискусства Таджикистана не должны забывать о главной своей задаче — отображать жизнь людей сегодняшнего дня. К сожалению, пока эта проблема остается в значительной мере не решенной.

Если судить по количеству выпущенных фильмов (с 1955 по 1960 год было создано 10 картин), дело обстоит будто бы неплохо. Современной тематике посвящено пять фильмов: «Мой друг Наврузов», «Я встретил девушку», «Огонек в горах», «Высокая должность» и «Сыну пора жениться». Однако качество этих картин, как правило, оставляет желать много лучшего.

Всерьез говорить о решении современной темы позволяет только фильм «Высокая должность» (сценарий Л. Галимжановой и Е. Улановского, постановщик Б. Кимягаров). В нем речь идет о месте человека в жизни, о том, что не звание, а знания дают специалисту право на «высокую должность» в нашем обществе.

В фильме немало недостатков, вызванных прежде всего рыхлостью, несобранностью сценария. Но он ставил перед зрителем серьезные вопросы, показывал наших современников во всей сложности их душевной жизни. Образы центральных героинь, одна из кото-

рых начинающий молодой врач, другая — старый и опытный, конфликт между ними интересно разработаны авторами картины, а роли ярко, темпераментно сыграны актрисами.

К сожалению, этим фильмом исчерпываются те или иные удачи в области современной тематики.

Провал картины «Мой друг Наврузов» (сценарист Е. Лопатина, режиссер Н. Литус), в кривом зеркале отражавшей нашу действительность, предопределили пороки сценария, слабость режиссерской работы. Фильм «Огонек в горах» (сценаристы А. Петровский, А. Шамшурин, режиссер Б. Долинов) должен был рассказать о мужестве и самоотверженном труде коллектива молодых метеорологов. Но сделан он на очень низком уровне, это явная неудача таджикского кино.

Две комедии — «Я встретил девушку» и «Сыну пора жениться» — также не могут претендовать на живое и яркое отображение нашей действительности. Если в фильме «Я встретил девушку» (сценарий Е. Смирновой, постановщик Р. Перельштейн) незамысловатый сюжет позволял хотя бы показать многообразие таджикского национального искусства, его песни и танцы, то в фильме «Сыну пора жениться» (сценарист Ш. Киямов, режиссер Т. Сабиров) господствует тривиальная водевильная путаница, показанная без той живой, игривой фантазии, какой непременно требуют особенности жанра. Постоянные недоразумения, связанные с одинаковыми именами двух девушек, неузнавание отцом родной дочери, надевшей темные очки и парик,— все это разыграно тяжеловесно, примитивно. Молодой режиссер не сумел поставить веселый киноводевиль. Фильм выглядит скорее пародией: герои много паясничают, кривляются, скалят зубы. В результате люди предстают в примитивном, оглупленном виде. Непонятно, почему журнал «Советский экран» расхвалил эту плохую картину.

За три года студией выпущено три комедии. При отсутствии опыта, при слабой технической базе такое активное стремление развивать комедийный жанр заслуживает всяческой похвалы. Тем более что таджикский народ любит умную шутку, смех, ценит подлинный юмор. До Октябрьской революции на территории современного Таджикистана не было ни одного профессионального театра, следовательно, комедия отсутствовала как жанр. Но народ сохранил и пронес через века до наших дней свои национальные формы театрального представления, в которых главное место отводилось весельчакам-балагурам, блещущим остроумной импровизацией, и народным комикам — масхарабозам.

Кинематографистам есть что взять из неисчерпаемой сокровищницы таджикского народного юмора. Но, к сожалению, они до сих пор не сумели по-настоящему использовать это богатство. Пристрастие к штампу и трафарету часто подменяет в фильмах реальные жизненные ситуации, яркие, колоритные народные характеры уступают место схеме.

Примером этого является последняя из выпущенных Сталинабадской киностудией комедий — «Насреддин в Ходженте» (авторы сценария и постановщики А. Бек-Назаров, Э. Карамян).

Образ любимого народом героя легенд и сказаний Ходжи Насреддина не впервые привлекает внимание кинематографистов. Мы хорошо помним в этой роли замечательного советского артиста Л. Свердлина в протазановском фильме «Насреддин в Бухаре». Прошел по экранам фильм Н. Ганиева «Похождения Насреддина». Приступая к съемкам третьего фильма о Ходже Насреддине, авторы должны были не пересказывать в раскрашенных картинках уже виденное в черно-белом варианте, а сказать что-то новое, свое. К сожалению, этого не получилось.

Обращаясь, как и их предшественники по созданию фильмов о Насреддине, к одному и тому же источнику — роману Л. Соловьева «Возмутитель спокойствия», авторы сценария и фильма «Насреддин в Ходженте» использовали ряд анекдотов, зачастую существующих совершенно изолированно от сюжета фильма. Эти анекдоты, интересные сами по себе, не дали возможности показать главного героя фильма — Насреддина подлинным представителем простого народа, его плотью и кровью. Главный герой оказался лишенным национального характера, а фильм превратился в произведение вообще о Востоке, действие его может происходить на территории любого восточного государства, хотя Восток разнохарактерен и многолик, как и Запад. Излишнее любование абстрактной «восточной» экзотикой подменило правдивый показ, хотя бы и в жанре сказки, жизни таджиков в Ходженте.

Между тем фильм «Насреддин в Ходженте» отличает высокий профессионализм постановщиков, добротная операторская работа, изо-

бретательность художников, в картине немало актерских удач. Но произведение это не стало значительным явлением в таджикском киноискусстве. И прежде всего из-за ошибочного выбора исполнителя главной роли — артиста Г. Тонунца, не сумевшего создать яркий, самобытный национальный характер комедийного героя.

Известный интерес, на мой взгляд, представляют последние работы студии. Большой труд вложен в двухсерийный фильм «Человек меняет кожу». Положительные результаты дала постановка популярной на Востоке легенды «Лейли и Меджнун». Являясь двойной экранизацией — поэмы Низами и балетного спектакля Сталинабадского театра оперы и балета имени Айни,— этот фильм глубоко поэтичен.

Еще более интересной обещает быть работа киностудии над созданием цветного широкоэкранного фильма «Знамя кузнеца» по мотивам бессмертной поэмы Фирдоуси «Шах-Намэ». Фильм поднимает волнующую все поколения человечества проблему борьбы добра со злом, прославляет людей труда, ратует за мир на земле.

К сожалению, время действия этого фильма отделено от нас пятнадцатью столетиями, а это, особенно при общей тенденции Сталинабадской киностудии удаляться в глубь веков, вызывает законное огорчение.

В нынешнем году единственной работой студии на современном материале является фильм «Операция Кобра»— о советских пограничниках. Однако при всей важности темы этот фильм не может восполнить серьезного пробела в тематическом плане студии — отсутствия картин о сегодняшней жизни таджикского народа.

Ведь главное, чем живут трудящиеся республики, остается вне поля зрения работников кино. Особенно досадно невнимание к жизни тружеников сегодняшней таджикской деревни, где много нового и интересного, где рождается ценная народная инициатива.

Приведем факты.

В Таджикистане на протяжении десятилетия построены огромной мощности гидроэлектростанции, которые буквально изменили не только хозяйственную жизнь республики, но и быт ее людей, выковали новые кадры рабочего класса и технической интеллигенции, еще более укрепили братскую дружбу народов. Построены Кайрак-Кумская и Перепадная ГЭС. Уже подходит к концу строительство огромной Головной ГЭС, и советские люди приступают к сооружению одной из наиболее мощных в нашей стране Нурекской ГЭС. Созданы свои кадры гидростроителей и энергетиков, у них есть уже свои традиции, установились новые взаимоотношения.

Разве это не интереснейший материал для сценария, для фильма? А мы даже не задумывались о работе над таким благодарным материалом. В фильмах на современную тему «установился» единый конфликт: дочь хочет выйти замуж за одного, а отец принуждает ее к замужеству с другим. На этом конфликте построены сценарии «Я встретил девушку», «Сыну пора жениться», «Костры на полях» и другие.

Разве не свидетельствует это о слабом знании сценаристами и режиссерами подлинной жизни?

За немногим исключением наши режиссеры изучают жизнь по переданным им для постановки сценариям и по выпущенным другими студиями кинофильмам. Крайне редки случаи, когда находящийся в простое режиссер выехал бы в районы, посетил предприятия, занялся сбором материала для своего будущего фильма...

Отсутствие глубокого, конкретного знания действительности и приводит к тому, что в наших новых фильмах мы видим многое от старых, что-то знакомое и стандартное проглядывает в целых эпизодах и сценах, в музыке и изобразительном решении. В «Насреддине в Ходженте» есть что-то от «Насреддина в Бухаре»; в фильме «Сыну пора жениться»— от «Я встретил девушку»...

В сценарном портфеле киностудии много интересных замыслов — именно замыслов, потому что пока нет ни одного законченного сценария. В работу для кинематографа слабо вовлекаются местные писатели.

Назрела необходимость решительно пересмотреть тематику сценариев и фильмов, предназначенных к постановке, крутого поворота творческих работников Сталинабадской киностудии лицом к сегодняшнему дню, к замечательным делам, которые вершат в республике наши современники — строители коммунистического общества.

В. ХАБУР,
председатель Оргбюро
Союза работников кинематографии
Таджикистана

Рецензии и заметки

Г. Ульянов

Тайное становится явным

«Мы расскажем о религиозной секте пятидесятников — одной из самых реакционных сект. Действия этой секты противоречат жизни и законам нашего общества. Мы свидетельствуем, что каждый кадр, снятый в этом фильме, является документальным».

Таким вступлением начинается картина «Это тревожит всех»*, выпущенная Центральной студией документальных фильмов. Авторы этого убедительного кинодокумента поставили перед собой труднейшую задачу: показать, что происходит за плотно закрытыми дверями молельных домов, сделать тайное явным.

От эпизода к эпизоду раскрываются темные дела, творящиеся в стенах этих домов, где на видном месте красуются лозунги «Бог есть любовь».

Кажется, что время повернуло вспять, когда на экране возникает эпизод варварского обряда — водного крещения. В пруду, в белой одежде стоит проповедник. «Веруешь?» — вопрошает он. И, получив утвердительный ответ, окунает с головой в воду нового члена секты. Так начинается для человека жизнь в душном сектантском мирке.

Как известно, по учению пятидесятников, «святой дух» может сойти на каждого усердно молящегося верующего. И перед зрителями проходят кадры страшных молений. Люди, подстегиваемые проповедниками, молятся до исступления, до истерики. Они стонут, издают нечленораздельные звуки, извиваются в конвульсиях. Так, видите ли, общаются с «всеблагим господом».

Нередко дикие моления приводят к тяжелым психическим расстройствам. Вот глядят с экрана бессмысленные глаза Леонида Федотова, из которого его брат, проповедник Иван Федотов, пытался сделать «святого». Леонид находится в психиатрической больнице. А сам проповедник жив и здоров. Вглядитесь в его лицо с наглой, жестокой усмешкой. Умелым сопоставлением кадров режиссер добивается большого эмоционального звучания этого эпизода.

Нет, не зря так тщательно прячут от глаз народа свои дела сектанты-пятидесятники. Ведь это они довели до самоубийства молодую работницу Дрезненской ткацко-прядильной фабрики Нину Николаеву. Это с их благословения жительница села Лыткино, Калининской области, Федосия Смирнова решила принести «в жертву богу» своих малолетних внуков. И кинокадры обвиняют! Невозможно без горечи и гнева смотреть на бессмысленные жертвы религиозного психоза: труп одиннадцатимесячного Саши и искалеченного пятилетнего Вову, которого с трудом удалось вырвать из рук озверевшей сектантки...

Молодой коллектив создателей фильма — режиссер Д. Мусатова, сценаристы В. Гузанов, П. Финн, оператор В. Трошкин и звукооператор Ю. Игнатов (он сумел отлично записать подлинные моления, песнопения и проповеди сектантов)—страстно и гневно рассказывает о том, как сектанты калечат духовную жизнь детей, с самых ранних лет растлевают их сознание.

Всеми силами стараются сектанты оторвать людей от большой жизни нашей страны. «Мы уже не являемся, — вещают они, — гражданами этого

* Режиссер Д. Мусатова. Сценаристы В. Гузанов, П. Финн. Оператор В. Трошкин. Звукооператор Ю. Игнатов. Центральная студия документальных фильмов, 1960.

мира, и нас ничто не связывает с ним. Мы не ищем мирских благ и отбрасываем мирские радости». А вот и корни этой идеологии — далеко не божественного происхождения. На экране — портрет заокеанского бизнесмена мистера Робертса. Мелькают его многочисленные «сочинения», из которых черпают темы и мысли для своих проповедей Федотов, Волошин, Ряховский и другие проповедники пятидесятников.

Авторы фильма не ограничиваются демонстрацией литературы заокеанского сочинения. Они показывают и один из каналов, по которому проникает к нам эта «божественная» макулатура. Перед зрителями — прошлогодняя американская выставка в Москве. У входа в павильон стоит группа оживленно беседующих людей. Однако это не такой уж безобидный разговор. Смотрите: посланец мистера Робертса, американский гид с выставки, готовится передать пятидесятнику Фролову «божественные» книги американского производства.

Фильм завершается эпизодами собрания работников предприятия, на котором работают проповедники Ряховский и Федотов. Один за другим поднимаются на трибуну рабочие. Коллектив обличает сидящих в зале проповедников в злобном изуверстве. И каждое выступление заканчивается требованием решительной борьбы с главарями пятидесятников.

Невозможно преувеличить трудности, которые стояли перед создателями фильма! Прежде всего надо было, проникнув в секту, понять учение пятидесятников, разобраться в обрядах сектантов. Кроме того, необходимо было найти возможность не наблюдать издалека, а с киноаппаратом и магнитофоном быть среди сектантов.

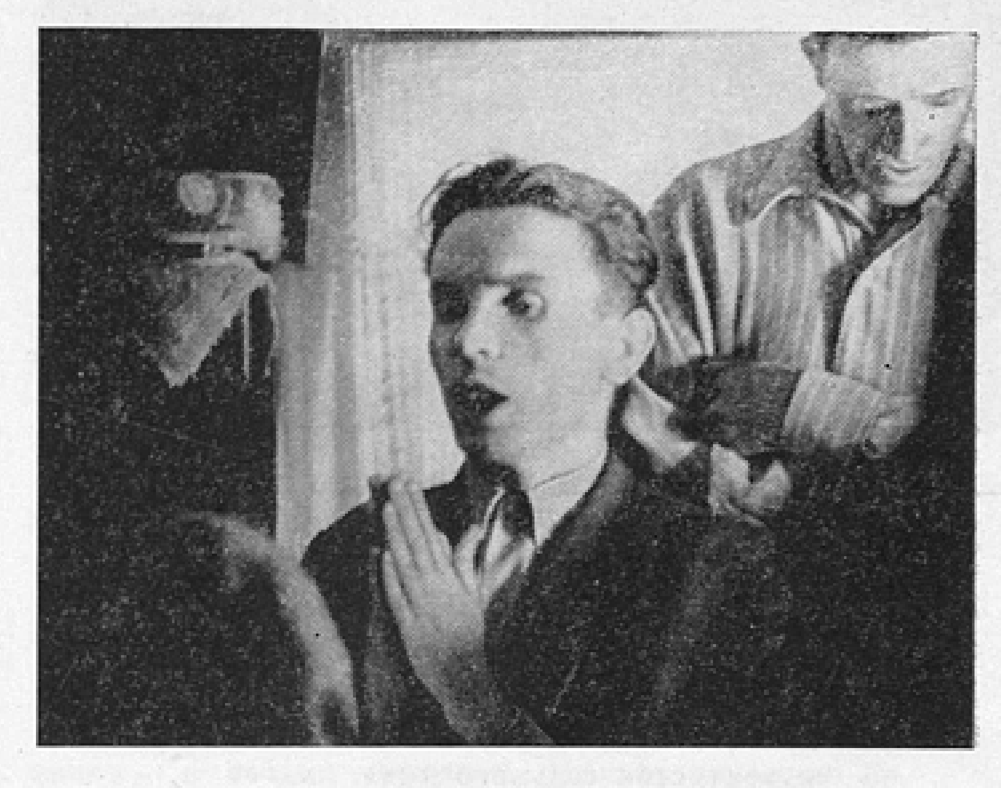
...Зритель видит крупные планы лиц молящихся во время их «разговоров с богом». Как же удалось снять этот самый кульминационный момент моления? Члены съемочной группы пришли в молельный дом, как обычные посетители. И когда сектанты довели себя до исступления, когда начали «говорить на иноязыках» (так они называют стоны и бормотанье, выдаваемые за общение с богом), оператор В. Трошкин успел в считанные секунды отснять лица изуверов.

Так в течение четырех месяцев, используя малейшие возможности для съемок, делали молодые документалисты свой фильм.

В фильме есть немало превосходных, запоминающихся кадров, снятых В. Трошкиным. Например, крупные планы лиц сектантов во время моления, съемки проповедей и т. д. Но, естественно, не все равноценно в этом небольшом кинодокументе. Можно, пожалуй, предъявить претензии к операторскому решению некоторых эпизодов. Можно... но, на наш взгляд, не должно. Ведь сложнейшие условия съемок (учтите: надо было зафиксировать на пленку собрания и обряды пятидесятников, содержащихся в тайне) не всегда позволяли искать наиболее выгодное изобразительное решение. Это была подлинно репортерская работа!

Жаль, что дикторский текст фильма (автор Л. Лиходеев) страдает отсутствием конкретности и поэтому нередко приходит в противоречие с абсолютно конкретным изобразительным материалом. Погоня за публицистичностью привела к тому, что в фильме часто звучат общие фразы (оговоримся: мы не против публицистики, но публицистики, опирающейся на конкретные факты).

Однако не эти недостатки определяют лицо фильма. Важно, что кинокартина от начала до конца документальна. Именно поэтому она так волнует зрителя, будит мысль, вызывает гнев по отношению к мракобесам, пытающимся отравить сознание советских людей.



«ЭТО ТРЕВОЖИТ ВСЕХ»





«РЯДОМ С НАМИ»



«Рядом с нами»* — так называется короткометражный документальный фильм, созданный на Фрунзенской студии художественных и документальных фильмов режиссером-оператором Ю. Герштейном. Он повествует о другой религиозной секте — об «адвентистах седьмого дня».

Съемки происходили в селе Орловка, Таласского района, в Киргизии.

Правда, первые кадры сняты за сотни километров от Таласского района: киноглаз запечатлел киргизского адвентиста Якова Яковлевича Роота с двумя объемистыми чемоданами на платформе рижского вокзала. Чемоданы тайно доставляются в дом проповедника адвентистов Якова Шнайдера. В них — религиозная литература, купленная на черном рынке. Тут и библии, и отдельные издания евангелий, листовки, журналы зарубежного происхождения, где рядом с изображением Христа можно увидеть фотографию бесноватого нацистского фюрера...

Фильм убедительно показывает растлевающую мораль и тунеядскую жизнь проповедников адвентистской секты.

Вот сектант Петр Жильцов, который отказался в годы войны с фашизмом взять в руки оружие для защиты Отечества. А вот еще один «святоша». Пожилой человек молится на кладбище у разрытой могилы. Это сектант Герман Фрейзе. Он раскопал могилу своего «брата» по секте, раздел покойника и продал награбленное. Теперь он здесь же молится...

Наконец, зрители знакомятся с главой среднеазиатских адвентистов «святым Филиппом» — Казимиром Короленко. Его считают «непогрешимым», посланником «всевышнего», явившимся на землю перед «вторым пришествием». В свое время «непогрешимый» был арестован за разврат. В годы войны, будучи призван в армию, Короленко при первом же удобном случае сдался в плен гитлеровцам... Киноаппарат показывает некоторые детали земного обиталища «святого Филиппа»: добротный дом мало напоминает иноческую келью подвижника, посвятившего свою жизнь богу и презирающего мирские блага. Множество костюмов, десятки пар неношенной обуви, дорогие ковры. Откуда все это? И на экране появляется кружка, в которую сыплются деньги рядовых членов секты. Вот он источник безбедной жизни «святого»! Десятина... Ведь каждый сектант обязан отдать в секту десятую часть всех своих заработков. Но богу не отдается богово. Все застревает в цепких лапах сектантских главарей.

Сценаристы А. Соколов и Ю. Герштейн сделали попытку ввести сюжетную линию — историю девушки Розы Шульц, вышедшей из секты. Но именно эта линия оказалась наиболее слабой частью фильма, хотя в ней участвуют подлинные действующие лица (не актеры). Авторам не удалось найти ярких выразительных средств для обрисовки характера героини.

Гораздо сильнее собственно репортажная часть картины.

Новая работа фрунзенских документалистов несомненно поможет людям, запутавшимся в тенетах адвентистского вероучения, узнать правду о нем и найти верный путь в жизни.

●

Отрадно, что советские документалисты начинают серьезно и глубоко воплощать на экране тему борьбы с религией, разоблачать ложь и лицемерие всяческих вероучений. Эта большая и нужная тема поистине «тревожит всех». В самом деле, разве можем мы, строители самого справедливого общества, мириться с религиозными проповедями,

* «Рядом с нами» Сценаристы А. Соколов, Ю. Герштейн. Режиссер-оператор Ю. Герштейн. Фрунзенская студия, 1960.

внушающими, что человек «тля, тварь божья», «временный жилец» на «этой грешной земле» и что ему-де не надо заботиться об устройстве земной жизни? Разве приемлема для нас известная религиозная формула «каждый за себя, один бог за всех», оправдывающая эксплуатацию и эгоизм? Наконец, разве не противоречит жизнеутверждающей коммунистической морали лозунг, укрепленный на стенах сектантских молельных домов: «Мир полюбишь — тебя он сгубит»?

В области атеистической пропаганды должны активно действовать все виды искусств. И, пожалуй, первое место принадлежит здесь мастерам документального кинематографа.

Хорошее начало положено. Будем же надеяться, что советские документалисты не оставят эту важную и необходимую тему, что мы станем свидетелями появления на экранах новых, убедительных, страстных, обладающих большой разоблачительной силой атеистических фильмов.

И. Питляр

Найденное и потерянное

В числе экранизаций литературных произведений появилось еще одно — фильм «Испытательный срок»*, созданный по мотивам одноименной повести Павла Нилина.

Скажем сразу же — этот фильм смотрится с вниманием и интересом. Особенно хороши в нем актеры — исполнители главных ролей: О. Табаков в роли Егорова, В. Невинный в роли Зайцева, О. Ефремов в роли Жура.

Многие помнят, конечно, «Испытательный срок» П. Нилина, повесть небольшую, но чрезвычайно емкую по содержанию, поэтичную и чистую по господствующему в ней настроению, повесть о том, как пришли в уголовный розыск маленького губернского городка два молодых парня — Егоров и Зайцев, два комсомольца-стажера с очень разными характерами, как начали они здесь работать под руководством оперуполномоченного Жура, и о том, что из этого вышло. Так вот, когда сейчас снова перечитываешь Нилина, кажется, будто иного Егорова, чем тот, каким его сыграл О. Табаков, себе и вообразить нельзя. Молодой актер абсолютно безыскусен, его Саша Егоров смотрит на мир широко открытыми, светлыми и прозрачными глазами, и такая доброта бесконечная, такая неискушенность и вместе с тем такая душевная прямота и строгость угадываются за этим открытым взором, что просто диву даешься.

И Зайцев у В. Невинного хорош — «огневой», чуток нахальный, храбрый, самоуверенный, напористый, находчивый, отчаянный Серега Зайцев. Актер дает очень верный и четкий внешний рисунок роли, но и он сумел приоткрыть в своем герое скрытое, внутреннее: пока еще Зайцев не страшен, он только настораживает своей душевной черствостью, отсутствием чуткости, непониманием того, что и эта вот суровая и тяжелая работа сотрудников уголовного розыска делается тоже во имя любви к людям, во имя того, чтобы им жилось лучше, красивей, справедливей.

Прост, подкупающе человечен и обаятелен О. Ефремов в роли Жура. А роль эта очень трудная, «заигранная», стертая. Вспомните, скольких следователей видели уже мы в кино — стройных, подтянутых, с квадратными, волевыми подбородками — очень похожих друг на друга. Жур в исполнении О. Ефремова очень далек от этого приевшегося штампа. Внешне совсем негероичный — худой, усталый, с некрасивым, простым и в то же время одухотворенным и тонким лицом много думающего человека, ефремовский Жур умно и тактично — и речами своими и личным примером — направляет, учит, «лечит души» своих стажеров. Вот только говорит Жур в фильме, пожалуй, все же слишком много, но это, конечно, вина не актера.

И эпизодические персонажи фильма почти все хороши и оригинальны — и Воробейчик, удивительно непосредственно и весело сыгранный Б. Новиковым, и Афоня в исполнении М. Семенихина, и старик Ожерельев — В. Соловьев.

Бережно и добросовестно старались режиссер В. Герасимов и сценарист И. Болгарин перенести в кинофильм все особенности повести — ее сюжетные решения, ее атмосферу, неповторимый колорит быта— красочного, контрастного, трудного быта первых лет революции.

* Сценарист И. Болгарин. Режиссер В. Герасимов. Оператор Г. Пышкова. Художник А. Мягков. Композитор А. Спадавеккиа. Звукооператор В. Ладыгина. «Мосфильм», 1960.



«ИСПЫТАТЕЛЬНЫЙ СРОК»

И все же, все же фильм слабее своего литературного «прототипа», слабее повести, положенной в его основу. Почему же это так сплошь да рядом получается: литературное произведение (роман, повесть, рассказ) при переводе его на язык кино — даже при весьма бережном и точном как будто бы переводе — превращается в результате в менее значительное произведение искусства?

Не потому ли, что в процессе этой сложной работы авторы редко добиваются того, чтобы произведение литературного ряда переходило в иное качество, говорило языком своего искусства, искусства кино? Ведь часто еще перевод сводится лишь к иллюстрации литературного произведения, и кинорассказ осуществляется в основном средствами литературы, а не кино.

Материалом литературы, как известно, является слово. Слову доступно все: оно может создать зримый образ — нарисовать портрет, охарактеризовать жест, описать движение; слово, как ничто другое, может раскрыть внутреннее состояние человека — строй его чувств, ход его мыслей. У других видов искусства — у живописи, скульптуры, танца, музыки — этого могучего средства раскрытия внутреннего мира человека нет. У каждого из них — свои, другие средства для достижения этой цели. А у кино? Конечно же, роль слова в синтетическом искусстве кино очень велика, и нелепо было бы (а такие попытки делались) отрицать ее. Но синтез — это ведь не простая сумма признаков (от изобразительных искусств, дескать, кино взяло их «зримость», цвет, от театра — способность непосредственно изображать действие, от литературы — слово и т. п.). Синтез — это новое качество.

Конечно же, герои кино (особенно звукового кино!) говорят на экране и таким образом приоткрывают перед нами дверку в свои души, и прямо — путем самохарактеристик, и косвенно — самим строем своих речей.

Но когда слово в кино становится единственным или почти единственным средством раскрытия психологии героев, кино «теряет свое лицо», становится литературным, превращается в богато иллюстрированную книгу... Причем и книга эта при такого рода «переводе» многое теряет. Ведь словесная ткань произведения при перенесении ее со страниц повести или романа на говорящий экран сильно обедняется, урезывается, оскудевает (не переносить же, право, на экран весь текст книги — все речи героев, все размышления автора!). А при этом невольно обедняется, разумеется, и внутренний мир героя фильма — мотивировки его поступков, его душевные движения становятся нам менее понятными.

Поясним эту мысль на примере «Испытательного срока», фильма, который мы отнюдь не собираемся оценивать как мало удачную экранизацию литературного произведения (во-первых, это было бы несправедливо, во-вторых, повторяем, речь идет о возможностях разных видов искусств, о разных средствах выразительности прозы и кинематографа. Вот с этой точки зрения и хочется взглянуть на принципы экранизации).

В фильме есть такой эпизод: во время обыска в бандитском притоне Ожерельева Егоров под кучей тряпья обнаруживает беспризорного трехлетнего мальчишку. Ребенок оборван, худ, грязен, голоден, он похож на затравленного волчонка. И вдруг Егоров, неожиданно для самого себя, забирает этого мальчонку с собой и приводит его домой — в вечно голодную семью своей вдовой сестры, а затем и вовсе оставляет этого Кешку у себя, усыновляет его. Эти кадры фильма являются точной копией соответствующего эпизода повести. Так же как и в повести, говорит в фильме Егоров сестре:

«ИСПЫТАТЕЛЬНЫЙ СРОК»



«Я его на свою фамилию запишу». Так же отвечает ему сестра: «По всей России едут почти что одни беспризорные. Разве ты можешь всех записать на свою фамилию?» Так же упрямо отвечает Егоров Кате: «Сколько смогу, столько и запишу».

О чем рассказывает нам этот эпизод в фильме? По-видимому, о нерассуждающей доброте Егорова и еще, наверно, о его молодом упрямстве. А в повести? В повести этот же эпизод говорит о значительно более серьезных вещах, он по-своему раскрывает нам мировоззрение Егорова, говорит о том, как сильно ранят эту юную душу страдания других людей и, в частности, страдания ни в чем не повинных детей; говорит о силе и интенсивности егоровского гуманизма... Потому что мы до этого уже прочли в повести: «Весь этот шум в дежурке, все эти разговоры о происшествиях, о разных несчастьях и несчастные люди, которых он видит здесь, угнетают его.

Если бы он не посидел несколько дней, как теперь, в дежурке уголовного розыска, он, наверно, никогда бы не узнал, что на свете, вот лишь в одном городе, столько несчастий.

А человек, было написано в одной книге, создан для счастья, как птица для полета.

Егорову в свое время так понравились эти слова, что он выписал их в тетрадку.

Но откуда берутся несчастья?

Откуда появляются воры, грабители, убийцы или вот такие женщины, как эта, что стоит сейчас у стола дежурного, в сбитой на затылок шляпке, и рыдает, и сморкается, и опять рыдает?»

Так вот, значит, какие мысли волнуют Егорова, какие вопросы его тревожат.

А Зайцев — тот думает совсем о другом и подругому. «Егоров думает одно, а Зайцев другое», — так сказал нам о них автор повести. И из этих дум — таких разных, и поступков, тоже разных, возникает большой спор о гуманизме, об отношении к жизни, к людям, спор, который составляет самую сокровенную основу повести и который, к сожалению, не стал до конца идейной доминантой фильма.

Но как же, действительно, средствами кино раскрыть эти думы, этот спор двух мироощущений? Ведь киноописание поступков героев в соответствии с их скупыми высказываниями не могут так раскрыть нам внутренний мир человека, как это может сделать книга. А ведь задача у фильма и книги в этом отношении — одна и та же.

Значит, кино должно не повторять литературный текст, а искать нечто н о в о е, более крупное и зримое: новый, «концентрированный» и эмоционально насыщенный зрительный образ, киносравнение, кинометафору, деталь, взятую крупно, как символ, — мало ли у кино этих средств, способных нести



«ИСПЫТАТЕЛЬНЫЙ СРОК»

ту же эмоциональную нагрузку, что и слово в книге. Может быть, для того чтобы весь смысл эпизода с усыновлением Кешки «дошел» до зрителя и сумел по-настоящему взволновать его, нужно было ввести в фильм еще несколько штрихов новых, оригинальных и выразительных, отсутствующих в книге, штрихов, показывающих любовь Егорова к детям, его душевный отклик на их страдания, эпизодов, глубже раскрывающих природу образа, — те «макаренковские» черты Егорова, которые — зритель должен это понять — наверняка проявятся в нем в будущем.

Найти такие кинообразы, которые раскрывали бы внутренние процессы, заставляли нас домысливать, постигать душевное состояние героя, различные грани его натуры и таким образом — общую идею фильма, — не об этом ли обязан в первую очередь думать каждый режиссер, мечтающий о создании оригинального произведения, а не о повторении созданного другим художником.

Весь опыт мирового кино — от Чаплина до Феллини, от «Чапаева» до «Сережи» — вопиет против описательности и литературности и ратует за густоту, интенсивность, зримую насыщенность кинопоказа, кинораскрытия жизни (недаром многие фильмы последних лет — это цепь отдельных, чрезвычайно насыщенных художественно эпизодов, не связанных единым внешним сюжетом, но крепко «работающих» на основную тему произведения).

Нельзя сказать, конечно, что авторы «Испытательного срока» не чувствовали необходимости именно такого способа раскрытия жизни. Но использовали они средства кновыразительности очень робко и скупо, а подчас весьма традиционно.

Вот один только пример. Жур с Егоровым и Зайцевым заходят в квартиру, где недавно было совершено преступление. Жур осматривает место пре-

ступления и диктует Егорову, который ведет протокол, результаты осмотра. А Егорову нехорошо. Он боится мертвецов, а рядом — отвратительный труп аптекаря... Здесь постановщики фильма решили реализовать «кинометафору», раскрывающую внутреннее состояние Егорова, — приступ дурноты. Общераспространенное выражение: «все поплыло у него перед глазами» толкуется буквально: на экране шатаются и расплываются предметы. Это мир, как бы увиденный предобморочным взором Егорова.

Ну и что ж в этом худого? — могут спросить нас. Да, конечно, худого здесь мало, но и хорошего — немного. Ибо прежде всего дурнота — не такое уж сложное переживание; мы и без этих расплывающихся предметов, по одному только окаменевшему лицу Егорова и по его остановившимся глазам понимаем, что он вот-вот хлопнется в обморок. А во-вторых — и это, пожалуй, главное, — метафора-то эта до предела избитая, неоднократно применявшаяся уже для раскрытия самых разнообразных сумрачных состояний человеческого духа. Гнев, опьянение, сумасшествие, предсмертные муки—обо всем этом уже не раз (и не два) рассказывали нам вращающиеся и расплывающиеся на экране предметы... В кино, как и в книге, нужно искать новые, свои, неизбитые метафоры и сравнения. Иначе они ни там, ни здесь «не сработают».

И не о такой, чисто внешней метафоризации, конечно, шла речь выше.

Еще один (частный как будто бы, но тесно связанный с тем, что говорилось выше) вопрос возникает, когда смотришь «Испытательный срок». Тоже — из области режиссерского решения фильма, режиссерского вйдения мира. Это вопрос о крупных планах, то есть о том, что составляет общепризнанное преимущество кино, его едва ли не главную силу. Крупных планов в фильме явно мало. В нем преобладают с ц е н ы, не статичные, разумеется, а движущиеся, но именно сцены (сцены в уголовном розыске, в притоне Ожерельева, на концерте милицейской самодеятельности, на «барахолке», в семье Егорова, в казино «Золотой стол» и т. п.). Крупные планы немногочисленны и однообразны. Чаще всего экран приближает к нам лишь лицо говорящего. И это тоже усиливает характер иллюстративности, в известной мере присущий фильму.

Мы коснулись здесь, по существу, лишь одной проблемы киноискусства и только в этой связи — далеко не всесторонне — попытались охарактеризовать фильм. Гораздо более развернутой и углубленной оценки заслуживает, без сомнения, работа режиссера с актерами, занятыми в фильме, исполнительское мастерство. Хотя можно предположить, что, если бы сценарий фильма был более насыщенным и оригинальным, а режиссура более смелой в использовании кинoсредств, и актерам было бы в фильме гораздо больше простору. Тогда бы и основная мысль фильма — мысль о непримиримости подлинного социалистического гуманизма ни с «добренькой» филантропией, ни с жестокостью, черствостью, невниманием к людям — прозвучала бы еще громче, полнее, взволнованней.

А. Образцова

Полезные сравнения

Говорят, что сравнение — не основание. Но разговор о новом фильме молодых режиссеров Т. Вульфовича и Н. Курихина «Мост перейти нельзя»* хочется начать именно со сравнения. В сравнении — ключ к пониманию того, почему так полюбившаяся зрителям в постановке Ленинградского театра имени А. С. Пушкина драма Артура Миллера «Смерть коммивояжера» оставила нас безучастными, будучи перенесенной на экран. В сравнении — ключ к осознанию того, как получилось, что постановщики, зарекомендовавшие себя первым фильмом «Последний дюйм» как даровитые художники, склонные к углубленному психологическому анализу, неторопливому проникновению в духовный мир человека, не выявили этих своих качеств при создании второго произведения. Сравнения в данном случае дают основания для размышлений серьезных и принципиальных.

В пьесе Миллера коммивояжер Вилли Ломен мучительно, напряженно пытается просмотреть заново всю прожитую им жизнь. Наплывами возникающие сцены прошлого — это не галлюцинации, не плод игры больной фантазии героя. Неверно искать, как это делают некоторые американские

* По пьесе А. Миллера «Смерть коммивояжера». Сценарист Т. Вульфович. Режиссеры Т. Вульфович, Н. Курихин. Оператор С. Рубашкин. Художники С. Мандель, В. Улитко, Т. Васильковская. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор К. Лашков. «Ленфильм», 1960.

критики, черты экспрессионизма в реалистической драме Миллера. Герой хочет осознать, почему так сложилась его жизнь, почему он пришел в безысходный тупик в своей старости, почему не стали большими людьми его дети. Он подводит итог своей жизни, так похожей на жизнь многих простых американцев. И итог этот грустен, горек, безжалостен. Миллер определил жанр своей пьесы довольно неожиданно — «кое-какие частные разговоры и реквием». Ю. Толубеев сыграл в спектакле Ленинградского театра имени Пушкина психологическую трагедию человека доброго, доверчивого, наивного, первоначальные иллюзии которого о будущем, о благополучии жестоко сокрушила окружающая капиталистическая действительность.

Драматизм исполнения Ю. Толубеевым роли Вилли Ломена во многом объясняется именно тем, что герой его — человек, беззаветно веривший на протяжении всей своей жизни в счастье, в превосходное будущее своих сыновей. Вспомните, каким жизнерадостным, легковерным, беспечным был увлекающийся, добродушный Вилли Ломен Толубеева, когда мы видели его начинающим, относительно преуспевающим коммивояжером. Он готов был ликовать по любому, самому ничтожному поводу, радоваться спортивной удаче сына, блеску начищенного автомобиля. Он был полон надежд, преисполнен самых радужных мечтаний, не очень уж дальновидный и умный, но благожелательный, честный Вилли Ломен, которому, в сущности, не очень много нужно в жизни: только бы иметь хорошую работу да увидеть, как выйдут в люди его сыновья. Чем радужнее выглядели надежды Вилли — Толубеева, чем безграничнее казалась его вера в жизнь, тем неожиданнее, беспощаднее, страшнее был итог, к которому он приходит в финале. В пьесе А. Миллера и исполнении Толубеевым роли Вилли Ломена перед зрителями предстала, таким образом, вся биография человека, вся его жизнь, трудная, грустная, рождающая чувство щемящей боли.

Мне представляется серьезным просчетом Т. Вульфовича и Н. Курихина то, что они почти отказались, свели к минимуму эпизоды, изображающие прошлое полного надежд и сил Вилли Ломена, что они приглушили тему трагических раздумий героя, проглядывающего, осмысляющего заново свою жизнь. Постановщики словно убоялись упреков в отклонении от строгого реализма, от железной логики развития действия. Они исключили почти все сцены пьесы, возникающие наплывом. уничтожили роль брата Вилли — удачливого Бена, с которым герой неоднократно вступает в беседу. Впрочем, уничтожив Бена как персонаж, лицо, принимающее непосредственное участие в действии, режиссеры сохранили в значительной степени текст его диалогов с Вилли. Глядя на струю воды, льющуюся из крана умывальника, устремив взгляд в пустоту, Вилли — Н. Волков разговаривает с невидимым братом. Как будто все правдоподобно, ни в чем не нарушена иллюзия реальности действия. И в то же время настойчиво создается впечатление искусственности. Так, обращая взгляд в пустое пространство, может говорить человек с расстроенным воображением, нарушенным сознанием. Между тем сцены-наплывы бесед Вилли с Беном и в пьесе и в спектакле ленинградского театра воспринимались как вполне реалистические, убедительные, необходимые в общем развитии действия.



«МОСТ ПЕРЕЙТИ НЕЛЬЗЯ»

Казалось бы, кино давало безграничные возможности расширить рамки пьесы, углубить и развить мотивы, вскользь высказанные автором, полнее показать прошлое героя, нагляднее изобразить среду, общество, в котором он живет. Стиснутый небоскребами дом Вилли Ломена, прерии, о которых мечтает Биф, свежий воздух, который глотает Вилли, когда едет на своем автомобиле из города в город с образчиками фирмы Говарда, футбольные состязания с участием юного Бифа, собственные теннисные корты друзей сына Чарли, магазин семян на шикарной Пятой авеню, дорожные отели, рестораны, где провел столько дней, столько ночей Вилли Ломен, человек на колесах, человек с чемоданами, коммивояжер по призванию, исколесивший всю Америку на своем автомобиле, — обо всем этом лишь упоминается в пьесе, говорится лишь намеком. А какой благодарный материал таился здесь для кино! Фильм мог легко

и свободно развить вскользь брошенное автором, подхватить и найти новые кинематографические образы для замечаний, мыслей, которые в пьесе, спектакле выглядели как своего рода второй план. Т. Вульфович и Н. Курихин пошли другим путем, сосредоточив внимание только на главных героях, только на последних часах жизни Вилли Ломена. В этом их право как художников — искать свой путь, свои средства воплощения драмы на экране. Но в данном случае, создавая фильм по мотивам пьесы Миллера, они отошли от замысла драматурга и обеднили, упростили образы главного героя, а также окружающих близких ему лиц.

На экране предстает как бы только «реквием», только смерть Вилли Ломена, его последний день, последние часы. Не сокрушенные иллюзии, не крах миросозерцания героя, глубокий кризис, переживаемый им, а медленное, почти клиническое угасание его рассудка, чувств. Н. Волков хорошо играет некоторые эпизоды, как, например, решение Вилли покончить с собой, чтобы оставить страховые деньги сыну. Но развитию роли в сценарии и картине недостает динамики, остроты. Образ статичен. И упрек в этом в равной мере относится к сценаристу, актеру и режиссерам.

Образы пьесы стали однопланными и статичными на экране. Дело здесь не в личной одаренности того или другого исполнителя, не в том, как он или она играют ту или иную роль. Причина — в несколько изменившейся (по сравнению с пьесой) художественной структуре драматических характеров. Как это ни странно, персонажи Миллера, перенесенные на экран, оказались в большей мере изолированными от окружающей жизни, в большей мере оторванными от своих собственных биографий. И это пагубно сказалось на всех характерах — и трогательной, нежной в ряде сцен Линды — Л. Сухаревской, и в особенности Бифа, в роли которого выступил Г. Гай.

Вилли — Н. Волков утомлен, горестен, жалок на протяжении всего фильма. Ему чужды бурные всплески надежды, любви к жизни, свойственные герою Миллера до самых последних минут. Вилли Н. Волкова преображается в присутствии Говарда — в нем просыпаются привычная, выработанная годами услужливость, суетливость, умение улыбаться во что бы то ни стало, несмотря ни на что. Но драматизм образа, задуманного Миллером и превосходно воплощенного Толубеевым, — это не драматизм отупения, послушной, вялой выносливости, пассивной, безысходной тоски. Трагический нерв роли, как ее понял Ю. Толубеев, — в отчаянности многократных, активных попыток жизнедеятельного, энергичного человека современного буржуазного мира достичь материального благополучия и процветания, попыток, разбиваемых тем беспощаднее и злее, чем радостнее и активнее они предпринимаются. Мне кажется, что заключительный эпизод в исполнении Н. Волкова — решение Вилли покончить с собой, чтобы еще раз помочь Бифу, спасти его, принадлежит к наиболее удачным как раз потому, что огонек этой безумной, решительной и наивной веры вспыхивает на мгновение в глазах актера. Но тема эта не получает достаточного развития в общем построении роли. Вилли Ломен в фильме Т. Вульфовича и Н. Курихина беспомощен, пассивен перед лицом жестокой судьбы, он только жертва, просто жертва, старый, больной человек, нервы которого несколько расстроены.

На первый взгляд в фильме «Последний дюйм» режиссеры шли тем же путем — сосредоточение внимания на отношениях немногих действующих лиц, их переживаниях в данный момент развития драматического действия. Только главный герой, его сын, борьба человека с морем, с акулами, трудный путь на самолете тяжелораненого героя и ребенка — вот почти все, что мы увидели в фильме «Последний дюйм». Укрупненные портреты мужчины и мальчика и их скрупулезнейшая борьба за каждый дюйм, который надо проползти по песку, каждую милю, которую надо пролететь в воздухе, медленное, постепенное рождение глубокой мужской дружбы между отцом и сыном... Авторский замысел диктовал такую художественную форму

«МОСТ ПЕРЕЙТИ НЕЛЬЗЯ»



фильма. Олдридж задумал показать общее через частное, прийти к широким философским выводам, взяв лишь один эпизод из большой жизни человека. Один день сражения героя с акулами—а за этим дыхание бесконечных, напряженнейших битв человека за существование в современном капиталистическом мире. Всего лишь одна теплая волна пробудившихся нежных чувств в зачерствевшем сердце отца к своему храброму сыну — и за этим сильная, глубокая вера в торжество человеколюбия, благородства, гуманности. Режиссеры искали новые, специфически кинематографические приемы для выражения главной темы увлекшего их рассказа. Но они не входили в противоречие с замыслом писателя.

В фильме «Мост перейти нельзя», не посчитавшись с художественной формой пьесы, они нарушили и суть ее идейного замысла. Драма «Смерть коммивояжера» по-настоящему эпична. Драматургу важно не только доскональнейшее исследование чувств, мыслей человека в данный, непосредственный момент драматического действия. Ему насущно необходимы постоянные уходы в прошлое, ощущение жизни человеческой в ее движении, в ее непосредственной, непрестанной связи с большим жизненным потоком. Этой эпичностью драмы пренебрегли авторы картины. А тем самым они свели рассказ о последних днях жизни и смерти Вилли Ломена, по существу, к частному, повседневному эпизоду.

Насколько плодотворным мог бы стать другой принцип решения экранизации пьесы и постановки фильма, показывает хотя бы эпизодический образ, созданный Р. Быковым, — официант в ресторане, где обедает Вилли с сыновьями, грустный, маленький человечек, сокрушающийся о том, что он не погиб во время второй мировой войны. Так выплескивается на мгновение тема судьбы Вилли Ломена за стены его стандартного коттеджа, так звучит она отраженным эхом в сходной судьбе чужого и в то же время близкого ему человека, рядового американца. Но выход этот за стены коттеджа почти единственный. И снова действие становится отъединенным, изолированным от окружающего мира, подчеркнуто интимным, нарочито камерным.

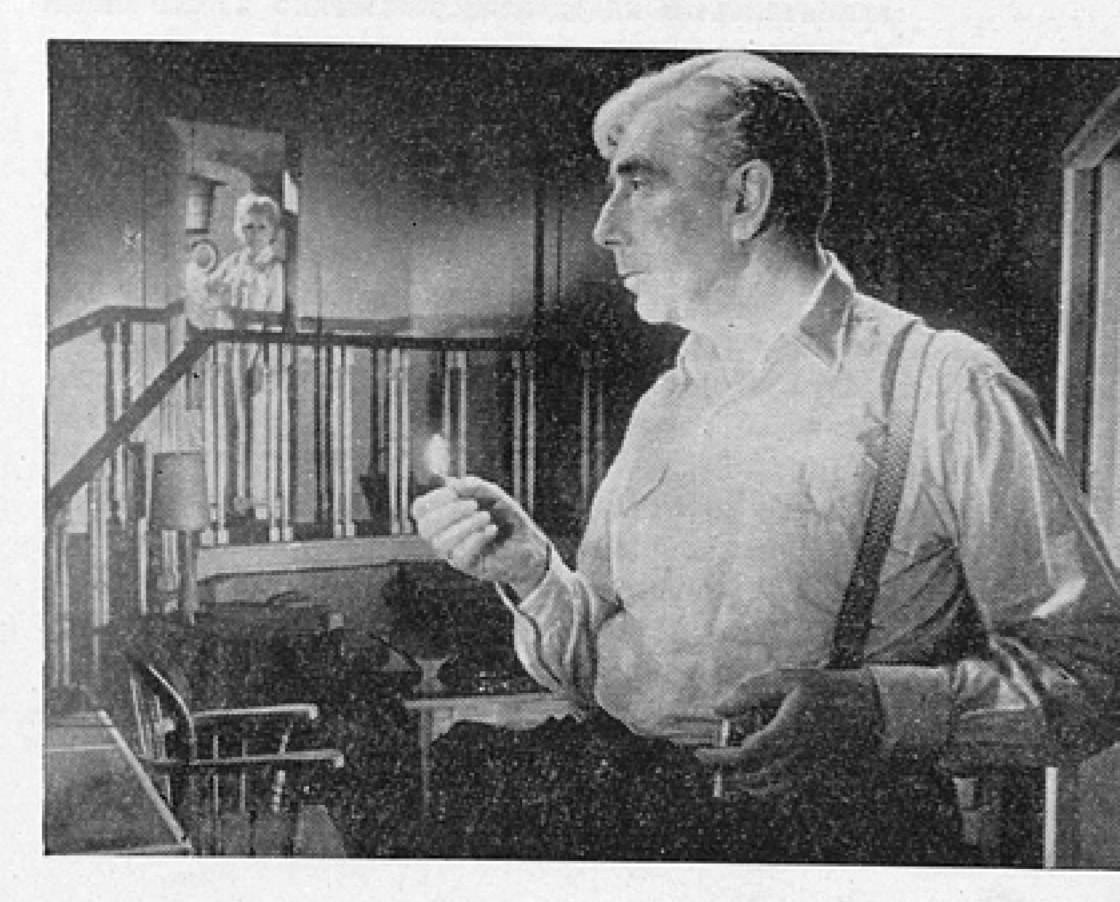
Лишь в самом начале и в самом конце фильма автомобиль Вилли Ломена мчится по ночным, пустым улицам Нью-Йорка, по длинному, бесконечному мосту... Но о мосте особо. Мост обретает символическое значение в картине. Ему нет ни конца ни края. По нему и в самом деле нельзя ни проехать, ни пройти. С моста бросается в воду Вилли Ломен в автомобиле, сводя последние счеты с жизнью. Что же это за мост? И куда он ведет? И почему нельзя по нему пройти или проехать? Символика заглавия фильма, его экспозиции и финала выглядит искусственной, наивной.



«МОСТ ПЕРЕЙТИ НЕЛЬЗЯ»

В спектакле «Смерть коммивояжера» Ленинградского театра имени А. С. Пушкина замысел драматурга получил не только тонкое воплощение, но и известное развитие. Режиссура, актеры углубили, подчеркнули исторические, социальные корни трагедии, переживаемой Вилли Ломеном. То же стремление видно в фильме Т. Вульфовича и Н. Кури-

«МОСТ ПЕРЕЙТИ НЕЛЬЗЯ»



хина. Но осуществляется оно прямолинейнее, примитивнее, грубее.

Т. Вульфович и Н. Курихин вошли в кинематографию со своей темой. Их увлекает задача рассказать правду о трудных, драматических судьбах простых людей за рубежом, в современном капиталистическом обществе. Но второй фильм режиссеров предостерегает от универсального употребления однажды найденных приемов. Он призывает к большей чуткости к экранизируемому произведению, требующему всегда своей, единственной для данного фильма формы.

З. Финицкая

Без вдохновения

Название у этого фильма весьма многозначительное и обязывающее—«Дорога жизни»*. А конкретный жизненный материал, положенный в его основу, вошел славной страницей в историю. Слово «Турксиб» сегодня звучит для нас такой же героической мелодией, как и Комсомольск, «Челюскин», папанинцы. Это «манящие огни» еще такого близкого, но уже и далекого (если мерить не по годам и десятилетиям, а по событиям, делам) прошлого нашей страны.

Слово «Турксиб» вызывает и собственно кинематографические ассоциации. Тридцать лет назад полнометражный документальный фильм В. Турина «Турксиб» («Стальной путь») с триумфом обошел многие экраны мира. Кадр из этого фильма — верблюд, с меланхолическим недоумением взирающий на только что проложенную железнодорожную колею, — давно уже стал хрестоматийным. Этот документальный кадр, непосредственно выхваченный из действительности тех лет, был своего рода символом: встреча двух эпох, соприкосновение двух цивилизаций — уходящей и новой, социалистической.

Итак, алма-атинские кинематографисты тоже обратились к теме Турксиба, сняв художественный кинофильм о строительстве «дороги жизни».

На экране — степь и проложенная по ней железнодорожная колея. Идет паровоз. Останавливается. В паровозной будке смеющееся лицо машиниста. К паровозу бросается толпа людей. Один из них близко подходит к машине, ощупывает большие колеса, улыбается. Слышатся возгласы: «Вот это конь!» Так в интерпретации создателей фильма «Дорога жизни» пришел в казахстанские степи первый паровоз по только что построенной Туркестано-Сибирской железнодорожной магистрали. Допустим, нечто подобное могло случиться на самом деле (хотя в самой действительности и ввод в действие великой магистрали и проход первого поезда были событиями куда более значительными и волнующими). Однако киноаппаратом ведь управляют люди, делающие художественный фильм. И, как уже давно известно, искусство призвано не просто регистрировать факты. За внешней оболочкой события всегда можно раскрыть явление, в котором сложно переплетаются и большие общественные проблемы и человеческие характеры, дела, мысли, чувства. Тем более, если иметь в виду первый паровоз в казахстанских степях.

Ведь это же была своего рода революция! Техника вторглась в мир почти нетронутой природы, где до сих пор лишь лениво передвигались под ветром сыпучие пески пустынь, парили в небе орлы, а человеческое жилье было редко-редко разбросано на огромных незаселенных территориях. Это был переход в мир иных скоростей и иных масштабов: не угнаться коню, былому «транспорту» степей, за паровозом, не поднять ему одному сотню седоков. Если человек здесь раньше жил в более или менее мирном союзе с природой, то теперь он положил начало своей власти над ней, умножил могущество своих рук, удесятерил силы. Не говоря уже о том, что он начал мыслить и чувствовать по-другому. Все это невольно видится за таким простым на первый взгляд фактом, как первый поезд в степи Казахстана. И, конечно, здесь можно было найти интересное, образное, истинно художественное раскрытие событий.

Но создатели фильма «Дорога жизни» словно предоставили кинообъектив самому себе. Они не сумели подняться над изображаемым фактом, увидеть его подлинные исторические масштабы, не смогли по-настоящему проникнуть в глубь сознания людей, участников и свидетелей происходящего. Хотя нельзя сказать, что они не пытались это сделать.

Строительство дороги соединило судьбы многих

* Авторы сценария К. Сиранов, Д. Тарасов. Режиссер К. Абусеитов. Оператор А. Фролов. Художник Р. Сахи. Композиторы А. Зацепин, Е. Рахмадиев. Звукооператор В. Левкович. «Казахфильм», 1960.

людей. Одинокие скотоводы-кочевники влились в коллектив, стали работать не на богачей, не на бая-эксплуататора, а для себя, для своих близких, для своего народа. Коллективный труд раскрыл таланты и способности многих людей. Здесь в первую очередь — Оспан, бедняк, ранее работавший на бая, и его невеста Хадиша, бежавшая с Оспаном из юрты своего богатого родственника-воспитателя. Они пришли на строительство, приобрели здесь профессию, нашли свое место в новой жизни... Процесс развития, внутреннего роста этих людей и должен был стать содержанием фильма. Но он показан чисто внешне, иллюстративно. Оспан с веселой улыбкой выполняет на стройке дороги тяжелую работу. Потом он учится на курсах машинистов. Потом мы уже видим его в кабине паровоза.

Справедливости ради надо отметить, что история Оспана несколько усложнена. В нее привнесены и сомнения, и огорчения героя. То он пугается паровоза, неожиданно выпустившего пар, и кричит: «Злая машина!», то он опускает руки при первых неполадках и говорит: «Машиниста из меня не выйдет...» Однако это не меняет существа дела. Мы видим, как Оспан все-таки становится машинистом, приобретает профессию, но не видим, как недавний бедняк, простой чабан, ни разу не встречавшийся раньше с паровозом, превращается в повелителя машины, в убежденного и сознательного строителя новой жизни. Мы не находим в зафиксированных кинообъективом фактах того огромного смысла, который в этих фактах содержится. Ведь не просто бывший скотовод, бедняк Оспан стал машинистом — наступил перелом в истории целого народа. Однако частное в фильме не поднимается до общего.

«Рост» Хадиши тоже изображается лишь как продвижение на трудовом поприще. Хадиша работает, учится, становится дежурной по станции... И опять: явление колоссальной значимости — женщина-казашка вырвалась из обстановки юрты и пошла работать на никому неведомую здесь раньше железную дорогу, на ту дорогу, которую боятся старики и ненавидит бай Ережеп. Это ведь целая революция в сложившихся веками представлениях, в сознании, в психологии. В фильме же меняется только костюм Хадиши. Что же касается внутренних перемен в душе молодой женщины, в ее мыслях и чувствах, то они остаются для нас неизвестными.

Столь же поверхностно изображен конфликт бедняков с Ережепом. Бедные чабаны одеты в потертые шапки из бараньих шкур, богач и его приспешники — в дорогих лисьих шапках. Они стоят друг против друга и говорят слова, то гневно-обличающие, то яростные и злобные. И все. А на самом деле здесь был взрыв вековой ненависти, пробуждающееся самосознание людей, поколениями работавших на других. Но этого в фильме не ощущаешь.

Когда материал по-настоящему творчески не освоен, не осмыслен художнически, рождается стремление привнести «форму» извне, оживить произведение чисто внешними, украшательскими приемами. Это произошло и в фильме «Дорога жизни».

В нем есть «обрамление» — сцены в поезде, в которых Оспан, уже немолодой железнодорожник, рассказывает сегодня о событиях тридцатилетней давности, о тех временах, когда строился Турксиб. Оспан видит газету со старыми снимками и, тяжело вздыхая, говорит: «Давно это было...» — и начинает свое повествование. Эта заставка ни логически, ни художественно не связана с исторической частью фильма. Из нее мы узнаем только то, что Оспан стал знатным железнодорожником и едет на совещание в Москву. Не будь «обрамления», в фильме ничего бы не изменилось.

Введен в картину и дикторский текст, звучащий за кадром, текст, произносимый от лица Оспана, — ведь это же его рассказ. Однако в таком случае ждешь, что и все события будут даны с точки зрения главного героя, зритель будет смотреть на них его глазами. Но этого нет. «Прямая» речь в фильме самым непоследовательным образом переходит в «косвенную», рассказ Оспана становится непосредственным изображением событий, в которых он даже не участвует. Голос за кадром снова оказывается внешним, не мотивированным приемом.

Хотелось бы сделать еще одно замечание. Картина «Дорога жизни» дублирована на студии «Ленфильм» (режиссер дубляжа В. Скворцов). И надо прямо сказать — дублирована плохо. Актеры произносят текст с ледяным равнодушием, монотонно, заунывно. И слова русского текста под стать интонации — бледные, казенные, вялые: «Пройдет немного времени, и в этой безводной степи воздвигнут города, дворцы, ну и железные дороги». «Вот наконец и легла моя рука на кран машиниста. Нет предела моей радости, тревожно бьется сердце», — эту реплику монотонно произносит Оспан.

Видимо, дубляжная группа на «Ленфильме» отнеслась к порученной работе с холодком. А ведь дублирование требует творческого отношения, настоящего вдохновения! Его в данном случае не оказалось. В результате фильм совершенно не передает живого колорита казахского языка, а образы героев, и без того схематичные, еще больше поблекли в русском варианте. Героям приданы такие стандартные, стертые голоса и интонации, что их на слух почти невозможно отличить друг от друга.

Очень жаль, что благодарнейшая тема не получила в фильме «Дорога жизни» достойного ее художественного решения.

Н. Ефимов

Ломая шаблоны

Чем объяснить, что «Король Шумавы»* имел исключительный успех у себя на родине, в Чехословакии? На первый взгляд этот фильм кажется довольно традиционной историей разоблачения и поимки опасного преступника, переправлявшего через границу диверсантов. Картина вышла на экраны скромно, тихо, без рекламы и помпы. Люди, создавшие фильм, за малым исключением, не числились в составе ведущих, маститых. Но вот, постепенно обгоняя другие картины, поставленные на важные темы современности, отмеченные игрой прославленных артистов, «Король Шумавы» стал завоевывать общее признание. На республиканском кинофестивале в Пльзени он получил пальму первенства. Зрители большинством голосов признали его лучшим фильмом года. И наконец — что особенно почетно — в дни празднования 15-летия народной власти в стране его удостоили Национальной премии I степени.

Следует отметить также, что в СССР «Король Шумавы» встречен был очень тепло.

Как уже сказано, при первом ознакомлении сюжет картины кажется далеко не новым.

В пограничном районе на западе Чехословакии орудует опытный коварный враг, переправляющий через непроходимое болото шпионов и контрабандистов. Зритель должен вместе с поручиком пограничной заставы разгадать тайну этого преступника. Кто он? Разумеется, авторы картины, искусно играя со зрителем, все время показывают преступника на экране. Более того, он появляется перед нами в первом же эпизоде фильма. Но кто заподозрит толстого, добродушного лесничего в том, что именно он окажется пресловутым королем шумавских болот? И лишь немногие, кто знаком с актером Милославом Голубом, всегда играющим шпионов и злодеев, следят за ним особенно бдительно.

В отличие от авторов многих других детективных фильмов авторы «Короля Шумавы» нигде не противоречат логике. Лесничий Палечек действует на экране очень точно. Он не вызывает подозрений, не перемигивается с сообщниками, не оказывается одновременно по недосмотру режиссера сразу в двух местах. Он хитер и осмотрителен. Он тотчас опознает в убитом диверсанте легендарного контрабандиста Килиана и тем самым ловко создает впечатление, что «короля Шумавы» больше не существует. Он даже не останавливается перед тем, чтобы поймать на болоте и привести на заставу трех желторотых юнцов, пытавшихся удрать за границу в поисках земного рая. Нет, не белыми нитками шит сценарий. И все-таки он мало чем отличается от сотен других сценариев детективного жанра.

И вот — теперь мы подходим к причинам художественного успеха фильма — этот драматически напряженный, но в общем традиционный сценарий попал в руки режиссера Карела Кахыни.

Карел Кахыня, который и раньше ставил порой картины такого рода, в том числе известную нам «Сегодня вечером все будет кончено», подошел к своей теме на этот раз по-новому. Недаром, когда картина была премирована, ее одобряли не только за убедительный, но и за необычный показ героических будней Шумавы. Да, Кахыня принял решение поставить не тысячу первый вариант банальной детективной истории, а подлинное произведение искусства, что немедленно почувствовали и оценили миллионы благодарных кинозрителей.

В борьбе за обновление жанра у Кахыни нашелся верный союзник в лице оператора Йозефа Иллика. Кто сказал, что в работе над фильмом о поимке ди-

«КОРОЛЬ ШУМАВЫ»



* Сценаристы Р. Кальчик, Ф. Дворжак, К. Кахыня. Режиссер Карел Кахыня. Оператор Йозеф Иллик. Художник Карел Черны. Композитор Милош Вацек. Киностудия «Баррандов» (Чехословакия), 1959.

версанта оператор должен равнодушно регистрировать события? В Йозефе Иллике мы с первого же кадра узнаем подлинного художника. Дело не в том, что он снимает дорогу через мокрое стекло идущей машины и достигает известного эффекта. Существенно, что он сразу создает этим кадром нужное настроение, знакомя нас с природой шумавского края, где, по словам одного из персонажей, ясных дней в году бывает два-три. Дожди, ветер, уныние окружающих болот, стук одинокой заброшенной мельницы — все это накладывает отпечаток на психологию людей, живущих в столь неуютных местах. Не случайно один из героев фильма, Беран, занимается тем, что изо дня в день сочиняет похоронные марши. Вместе с тем созданный на экране образ природы заставляет думать о бдительности. В этом болотном краю дождливыми, туманными ночами нужно держать ухо востро.

Что же это за люди, живущие на далекой заставе в суровом, неприветливом краю? Они весьма различны, и их очень мало. У начальника заставы поручика Грота (почему-то превратившегося, кстати, в русском переводе фильма в лейтенанта) не хватает людей, чтобы вести борьбу на границе. Вместо десятка испытанных бойцов на заставу присылают лишь одного. Да, он великолепный стрелок, участник небезызвестной «операции Б», честный парень, этот Земан. Но он не останавливается перед тем, чтобы ночью сбежать с поста ради любовного свидания. В чем же дело? Почему солдаты государственной безопасности иногда поражают нас беспечностью, отсутствием чувства бдительности, не обращают внимания на прямые улики? И почему их так мало? Надо вспомнить, что это — начало 1948 года. Недавно кончилась эра буржуазного господства в стране — речь идет о первых шагах народной республики. Еще много трудностей, активен враг, а нужных, проверенных людей недостаточно. И те, что есть, не успели избавиться от пережитков прошлого. На экране отражен определенный момент в истории Чехословакии.

Вместе с тем фильм актуален, он учит бдительности к проискам врага.

Режиссер Кахыня смело порывает с устоявшимися шаблонами. Умением создавать яркие, глубокие психологические портреты всегда сильна была чехословацкая кинематография. Развивая лучшие традиции национального искусства, Кахыня изображает своих действующих лиц как людей обыкновенных, с сильными и слабыми сторонами, с маленькими радостями и печалями. Характерен сам выбор актеров на главные роли. Превосходен Иржи Вала в роли пограничника Земана, этот упитанный добродушный, несколько неуклюжий детина, в котором нет ничего внешне героического. Отлично ведет свою роль начальника заставы Радован Лукавский, несколько напоминающий нашего О. Жакова. Этот единственный, до конца сознающий свой долг персонаж фильма — тоже живой человек, а не схема. Его самоотверженность и преданность делу ощущаешь до последнего кадра картины.



«КОРОЛЬ ШУМАВЫ»

Да, актеры играют очень хорошо, и зрителей глубоко волнуют и переживания Земана, и гибель мечтателя Цыганка, и трагическая смерть на болоте Марии Рысовой, кстати, мастерски снятая. Однако не только актеры играют в «Короле Шумавы». Возрождая лучшие традиции классических фильмов прошлых лет, режиссер заставляет играть природу, вещи, неодушевленные предметы. И трудно сказать с уверенностью, кто лучше помогает нам почувствовать горе по убитому диверсантом Цыганку— актер или ботинки убитого, на которые Земан бросает взгляд, или, может быть, капли дождя, стекающие по стеклу, как две слезы. Трудно забыть, как сняты тревожно качающийся фонарь и телеграфный столб возле дома, где живет Мария Рысова...

«Король Шумавы» свидетельствует лишний раз о том, как много можно сделать в области интересного жанра, скомпрометированного многочисленными ремесленниками. Карел Кахыня работал над фильмом с большим увлечением и обнаружил при этом немалый талант. Это и определило его успех.

А. Сокольская

Это — не для архива

О СЦЕНАРИИ ВС. ВИШНЕВСКОГО «МЫ, РУССКИЙ НАРОД»

Вканун 1936 года, когда еще шли съемки «Мы из Кронштадта», Всеволод Вишневский отметил в своей записной книжке: «Моя заявка на сценарий в 1936 году —«Мы, русский народ»*. Тема и жанр будущего произведения определились сразу: это должна была быть героическая эпопея о русском народе — могучем революционном авангарде человечества, идущем «в весну новых эпох». «Я готовлю тему, по сравнению с которой «Кронштадт» покажется через 1—2 года младшим братишкой»,— восклицал писатель после выхода «Мы из Кронштадта»**.

Фильм мыслился драматургу как новый шаг в развитии киноэпоса. Мечтая о «всеохвате мира, явлений», стремясь к всемерному усилению масштабности, Вишневский, однако, вовсе не собирался отказываться от завоеваний «психологического» кинематографа. Обобщенная, общечеловеческая тема «нации, братски сливающейся с миром», должна была решаться на конкретных, понятых «до самого корня» и глубоко раскрытых образах простых людей — представителей народа, солдат русской армии.

«Мы, русский народ» — эта тема давно тревожит и волнует меня,— говорил писатель в марте 1936 года.— Я по-разному касался ее в своих пьесах и прозе, я близко подошел к ней в фильме «Мы из Кронштадта», и теперь, суммируя весь опыт, отбирая то, что в нем есть положительного и избавляясь от отрицательного, я смогу взяться за решение задач более крупных и серьезных. Новое произведение должно выйти далеко за рамки военной темы. Необходимо писать о свойствах русского народа. Нужно создать фильм, в котором слились бы трагические судьбы целых деревень и заводов»*.

Как видим, проблематика и общий стиль вещи определены здесь довольно четко, но о конкретном историческом материале, на котором будет строиться фильм, Вишневский умалчивает. И не случайно. Именно эта сторона работы долго оставалась неясной.

В апреле — мае 1935 года писатель совершил поездку в Среднюю Азию. Долина Сыр-Дарьи, Голодная степь, каракумские пески произвели на него неизгладимое впечатление. «Сильнейшие впечатления: понял Азию— в сущности угадывал ее верно»**,— вспоминал он через несколько месяцев.

Во время путешествия Вишневский начал работать над сценарием о Среднеазиатском военном округе. «Вижу кадры города; шествия масс — весть о басмачах! — исход народа,— вижу пустыню...— Все крайне мощно и ново. И затем — узбекская кавдивизия...»— сообщал он Дзигану.

«...Общие ходы очень ясны. Это тема Востока, пустыни, войны, столкновения двух цивилизаций, систем... Острее, чем «европейские» темы...

...Вот о проклятом «сюжете»— ищу, есть варианты, но внутренне ненавижу эти штучки. Люблю эпос,— идет полк в пустыню и делает, по сути, больше, чем Александр Македонский и его армия. И все...

---

21 декабря исполняется 60 лет со дня рождения Всеволода Вишневского. Публикуемая нами статья киноведа А. Сокольской является частью ее большого труда о кинодраматургии Вс. Вишневского, который полностью будет опубликован в книге, подготовляемой к печати издательством «Искусство».

* Запись от 31 декабря 1935 года под названием «Итоги 1935 года». Архив Вс. Вишневского.

** «За общественное содействие», газ. «Кино» от 16 апреля 1936 года.

* «Новый сценарий Вс. Вишневского» (Беседа с драматургом). «Литературная газета» от 5 марта 1936 года.

** Из записных книжек. Запись от 31 декабря 1935 года. Архив Вс. Вишневского.

...Вижу вариант довольно дерзкий: проводник полка — басмач, который губит транспорт воды (ночью выбивает пробки),— по мере хода полка и по мере невероятного внутр[еннего] сопротивления полка всему (жажде, жаре, врагу и пр.) — почти «мистически» (!) перестает быть врагом... Он видит сильных, он ошеломлен... М[ожет] б[ыть] Аллах велит так?.. Он видит в одном полку и узбеков, и русских, и таджиков... Все смешалось у него... И он сдался... (Но не открыто.) Стал помогать. А предательство так и не раскрылось.

Есть ряд острых сцен. В момент высшей нужды в воде Джунанд-хан посылает гонца со своим последним (!) сосудом воды к... к[омандиру] преследующего кав[алерийского] полка. Цель: вызвать у истощен[ного] Красного полка приступ водяного бешенства и показать, что у Дж[унанд]-хана воды много... Бойцы и животные видят эту воду... К[оманди]р полка благодарит гонца и дает команду: «По-олк, привал! Воду пить, мыться; коней поить, чай варить!» Полк изображает водяное богатство... Дохнущие люди «пьют» из пустых баклажек, шум (имитация бульканья воды — пальцем по раскрытому ссохшемуся рту...). Гонец подавленный уезжает с водой. Люди смотрят на сосуд с водой... Припадки бешенства, подавляемые наиболее крепкими... Бред вслух: «водяной паек РККА 8 литров в день»... Рытье песка руками... Вода где-то на глубине 100 метров!.. etc»*.

Интересно задуманный сценарий, однако, не был написан. Обстановка похода показалась автору слишком экзотической для решения волновавшей его темы интернационализма и революционного духа русского народа.

Вскоре возник новый вариант: показать уральский поход 1918 года, формирование рабочих полков. «...Меня увлекало: пески Оренбурга, Азия, партизаны, архаика, затем, по мере хода к северу: заводы, старые русские селения, народ,— вспоминал драматург.— Нарастает лавина... Тут я думал о столкновении с «Железным потоком»... Я преодолел бы его, взяв новые решения и заводско-уральский типаж...

...Я в ту пору много думал, искал новые решения... Думал о теме Ленина (ее я решаю примерно с 1930—1931 гг.; много написано и заготовлено). Думал об образах людей каторги... Начали обрисовываться образы уральцев... Люди переплывают реки... Идут по пескам. Волоком на себе, на верблюдах волокут вагоны с имуществом. (Паровозы вышли из строя.) Строят мост, гатят... Несут песок в рубахах, подолах... Движутся целые уезды. Эвакуируются заводы. Выпускают плавку, горячий металл идет прямо в землю... «Мы его добыли, мы земле отдали,— вернемся, опять возьмем...»*.

В течение полугода Вишневский работал над сценарием по этому плану и вдруг неожиданно отбросил его. Уральский поход начал казаться драматургу «частной основой», недостаточной для раскрытия общей темы исторической мощи России, ее великих революционных традиций.

В августе 1936 года Вишневский написал черновой план романа-фильма «Мы, русский народ». После года напряженных исканий, наметок, отвергнутых вариантов нужный материал был наконец найден, замысел приобрел конкретные формы.

Историческую канву произведения составили события 1917 года: борьба с немцами на северо-западном плацдарме России, февраль, Великая Октябрьская революция, превращение войны империалистической в войну гражданскую. Действие сценария решено было начать в январе 1917 года и закончить 23 февраля 1918 года—днем рождения Красной Армии.

Впоследствии, объясняя, почему он остановился именно на этом историческом материале, Вишневский говорил: «...действие развертывается на западном плацдарме России, потому что на Западе — наш главный противник, на Западе — Германия... Я хотел сделать большой фильм, который мог бы рассказать о России, о нашем великом героическом революционном духе, о наших особенностях, свойствах и т. д. Этот фильм должен выйти на экраны и устремить свой удар прямо по Берлину, по Гитлеру, вот как мы били и будем бить противника...»**.

Сюжетную основу сценария составила история гвардейского пехотного полка, в котором некогда служил драматург. «Там я

---

*Письмо датировано: «Ночь на 7 мая 1935 года. Ташкент». Архив Вс. Вишневского.

*Письмо Е. Дзигану от 15 июня 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

**«О романе-фильме «Мы, русский народ». Выступление в творческом клубе ВГИКа 28 марта 1938 года. Стенограмма с авторской правкой. Архив Вс. Вишневского.

хлебнул горькую долю русского солдата, там я познал и полюбил свой народ, там — в солдатской среде я впервые узнал большевиков»*,— вспоминал автор.

●

В процессе творчества Вишневский почти всегда шел не от частного к общему, а наоборот: от определения идеи, социальных конфликтов, задачи произведения к построению композиции, сюжета, установлению места героев в описываемой борьбе и лишь в последнюю очередь — к разработке конкретных образов. Сам писатель неоднократно говорил об этой особенности своего метода. «Я восстанавливал для себя эпоху, слушал ее голоса прежде, чем начать разбираться в голосах отдельных людей»**.

Так он работал и над сценарием «Мы, русский народ».

По мере развития и углубления замысла внешний «всеохват» явлений и событий уступал место внутреннему размаху страстей. От широты пространственных и временных решений драматург шел к эпической масштабности чувств, к созданию монументальных человеческих образов. «Столетие, вероятно, не было в искусстве мощной группы людей, здоровья, солнца,— после «Тараса Бульбы»... Хочется дать современно-скульптурно, сочно, пахуче — группу богатырей (с казацко-шахтерскими корнями плюс большевистские! плюс черноморские!)»***.

Постепенно все яснее становилась общая тональность вещи — светлая, оптимистическая, радостная. В декабре 1936 года автор отметил в своей записной книжке: «Вдруг (смутно нащупывал последние недели) нашел главный мотив в «Мы, русский народ» — не война, не смерть, а жизнь, лето, т р у д, л ю б о в ь...

...Раненый солдат: «Трава цвести будет... Хлеба... А тут бьют — за что?»

(В сценарии) надо дать мощно: весну 1917 года — 1 мая, бал... Праздник!»****.

После того как главный мотив произведения был нащупан, работа пошла «полным ходом».

---

*Выступление в творческом клубе ВГИКа 28 марта 1938 года.

**Вс. В и ш н е в с к и й. Соч., т. 2, М., Гослитиздат, 1954, стр. 801.

***Из записных книжек. Запись датирована: «Ночь на 2 октября 1935 года». Архив Вс. Вишневского.

****Архив Вс. Вишневского.

Писатель уже мысленно видел будущий фильм и не сомневался в его успехе.

«По ночам писал целые сцены... Видел все насквозь. Жил вещью. Записывал на клочках....

Вслушивался, диктуя, в речь людей... Они жили, дышали. Вещь была массивнее, значительнее «Мы из Кронштадта». Это я ясно увидел»*,— вспоминал автор.

В апреле 1937 года Вишневский закончил работу над литературным вариантом сценария: «10-го апреля впервые читал вещь киноактиву: Эйзенштейну, Г. Рошалю, Строевой, Шуб, Охлопкову, С. Рошаль и др.

Вещь пошла в мир, в жизнь...»**.

●

В годы, когда создавался сценарий «Мы, русский народ», советская кинематография достигла новых вершин в изображении революции и гражданской войны. Вслед за «Чапаевым» и «Мы из Кронштадта» на экраны страны вышли трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, «Щорс» А. Довженко. Именно в этот период была успешно решена проблема воссоздания образа Ленина в кино и театре. В гениальном исполнении Б. В. Щукина перед зрителями предстал «живой Ленин» — «самый человечный человек», каким советские люди помнили вождя революции.

Созданием образа Ленина ознаменовался новый этап в развитии советского киноискусства. Достижения «монументалистов» и «психологистов» слились в едином потоке искусства социалистического реализма. Углубленный, многогранно раскрытый человеческий образ поднялся до широчайшего обобщения. Героика масс оказалась неотделимой от героики личности.

Вишневский, ни на минуту не отрывавшийся от литературной и кинематографической злобы дня, сразу уловил это новое качество, обретенное повзрослевшим киноискусством. В конце 1938 года, посмотрев только что законченную картину «Выборгская сторона», он писал: «...Насквозь видишь, как сталкиваются в фильме влияния наши и влияния бытовиков, сентименталистов. И мы и те идем рядом, подымаем уймищу новых вопросов, решений...»***

---

*Письмо Е. Дзигану от 15 июня 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

**Т а м ж е.

***«В о п р о с ы к и н о д р а м а т у р г и и», вып. 2, «Искусство», 1956, стр. 263.

Обозначившаяся в киноискусстве тех лет тенденция к слиянию двух важнейших стилевых линий требовала от сценариста новых драматургических решений. В период работы над романом-фильмом «Мы, русский народ» Вишневский много думал о сочетании метафоричности и широты «поэтического» языка немого кино с «прозаической» достоверностью изображения жизни, глубиной проникновения во внутренний мир человека. «Монументально-героический, эпический, трагедийный фильм» виделся ему в этот период как фильм о героях революции, о людях, чьи реальные, «прозаически» конкретные и многогранные образы овеяны дыханием высокой поэзии.

Вишневский никогда не писал стихов. И тем не менее по своим выразительным средствам, по эмоциональности его творчество очень близко к поэзии. Весь строй его произведений — строй поэтический. Не случайно так отчетлива и органична его творческая связь с Маяковским. Она проявилась во всей системе изобразительных средств, в подходе к явлениям жизни, в отборе и художественном осмыслении фактов.

В романе-фильме «Мы, русский народ», как и в киносценарии «Мы из Кронштадта», поэтическая интонация, присущая драматургии и прозе Вишневского, полностью сохраняется. Но в произведениях, написанных для кино, писателю оказались не нужны ни роли ведущих, ни пространные авторские монологи и «лирические отступления». Поэтически-обобщенный образ эпохи создавался здесь с помощью иных, специфически кинематографических выразительных средств.

В «Мы из Кронштадта» морской пейзаж, крепость, фактура кораблей, обстановка осеннего северного порта являются не просто фоном действия, а его составной частью. Они несут огромную эмоциональную и смысловую нагрузку, выражая языком поэтической метафоры основную тему сценария. Атмосфера, движение пейзажа как бы заменяют здесь лирические монологи ведущих. Из зрительных образов беспредельной морской стихии, кораблей, проспектов и набережных Петрограда, Кронштадтской крепости вырастает единый поэтический образ Родины, ее бескрайних просторов, ее красоты и могущества.

В романе-фильме «Мы, русский народ» Вишневский сделал следующий шаг по пути сочетания выразительных средств «поэзии» и «прозы» в кино. Полностью сохраняя реальную достоверность характеров, среды, обстановки, писатель стремился к тому, чтобы развитие действия, эволюция человеческих образов уже сами по себе подводили зрителей к поэтическому обобщению, чтобы эмоциональный образ страны и эпохи вырастал из сочетания и созвучия всех художественных компонентов фильма. Глубокий философский подтекст, проходящий «подспудным течением» через все эпизоды сценария, связь каждого образа, каждой частной детали с общим движением времени, народа, страны должны были создавать ощущение широкой перспективы, масштабности, многопланности изображения жизни. Утрата этого ощущения погубила бы самый замысел фильма, обескровила и разрушила его художественную ткань.

●

Намеченный в работе над «Мы из Кронштадта» принцип органического сочетания общего и частного, большого и малого, социального и личного получил в романе-фильме «Мы, русский народ» дальнейшее развитие и углубление. Стремясь к реалистической подробности повествования, в ходе которого должны были вырастать и развиваться многогранные, психологически глубокие и разносторонне обрисованные образы героев революции, Вишневский, однако, подчеркивал, что главным для него остается эпическая масштабность изображения эпохи, решение больших, общечеловеческих тем. Фильм «Мы, русский народ» должен был развивать на новом этапе линию монументального, героического искусства, начатую в кино «Броненосцем «Потемкин». «Я считаю, что в фильмах надо ставить основную большую проблематику народа, его судьбы, его возможностей, его духа... Эпический, героический, монументальный — вот, думается мне, стиль нашего времени, нашей эпохи»*,— говорил драматург.

Пути дальнейшего развития монументально-героического искусства Вишневский видел в этот период в органическом сочетании на материале народного эпоса элементов трагедии и высокой комедии с ее пафосом жизнеутверждения, силы, здоровья, красоты народного духа. Именно в таком плане решались образы центральных героев сценария, и прежде всего характер солдата-большевика Орла, в котором Вишневский отмечал две «подспудные линии»: «1) сильный, могучий человек,

---

*Выступление в творческом клубе ВГИКа 28 марта 1938 года.

солдат; 2) веселый, хитрый — солдат Яшка, медная пряжка»*.

Сочность жизненных красок, многогранность человеческих образов, композиционная «раскованность» широкого, льющегося свободным потоком и словно пронизанного солнечным светом повествования — эти новые по сравнению с «Мы из Кронштадта» черты сценария «Мы, русский народ» предопределяли и новое художественное качество, новый стиль и приемы создания зрительных образов в задуманном фильме.

●

Одна из важнейших художественных особенностей романа-фильма «Мы, русский народ» — эпическая широта, многотемность и многозначность повествования.

Показать обыкновенное в «небудничном свете», вылепить живые, реалистически достоверные, неповторимые в своей хара́ктерности образы и, осветив их колоритом легенды, поднять до символа, до широчайшего обобщения — эти задачи ставил перед собой автор сценария «Мы, русский народ». Первые читатели и критики произведения Вишневского чутко уловили легендарное, песенное начало, которое сам автор считал ведущим в сценарии. «...В этом романе есть какие-то черты, сближающие его с «Легендой о Тиле Уленшпигеле» Шарля Костера, — писал критик Евгений Кригер. — Здесь нет прямого сходства и нельзя даже говорить о влиянии. Но возьмите, например, фигуру солдата Соломона Боера, одесского биндюжника, шутника, здоровенного человека с неистребимой волей к жизни. Возьмите того же Орла, живым закопанного в землю, казалось, умерщвленного, но встающего из-под земли, из смерти, чтобы повести солдат, рабочих, крестьян в последний решительный бой... В этом есть какое-то отдаленное сияние «Легенды об Уленшпигеле»**. Об ассоциациях с «Тилем Уленшпигелем» говорили и участники обсуждения романа-фильма «Мы, русский народ» в творческом клубе Института кинематографии***. Еще более близкими, «напрашивающимися» были ассоциации с фильмами Довженко, поэзия которых также вырастала на почве фольклора — песни, сказки, легенды. Знаменитая финальная метафора «Арсенала» — Тимош, невредимо стоящий под пулями врагов; волнующееся море пшеницы в первых кадрах «Земли»; «библейский пейзаж с полыхающими до неба заревами пожаров», «воздух, темнеющий с каждым шагом траурного шествия», «загадочный сноп ослепительного света» в сцене похорон батьки Боженко («Щорс»)* — все это образы-обобщения того же «легендарного» ряда, на который опирался Вишневский, создавая «Мы, русский народ».

Картины родной природы лейтмотивом проходят через весь сценарий «Мы, русский народ».

Широкой панорамой страны начинается и заканчивается первая часть произведения, подчеркивая обобщающий смысл только что прошедших перед глазами зрителей эпизодов объявления войны и мобилизации. Безрадостные, молчаливые села, ветхие, закопченные домишки, крестьяне, которых гонят на фронт, женщины, оплакивающие уходящих мужей, — их миллионы, как бы говорит автор, показывая печальные, заснеженные просторы России, по которым на запад, к фронту движется эшелон.

Искалеченные и обгорелые леса встречают солдат на фронте. Тянутся вдоль дороги сирые солдатские могилки. Черны и безлюдны выгоревшие селения. По снегам, на восток идут нескончаемой вереницей беженцы. Ковыляют старики, бредут дети; тощие кони из последних сил тащат за собой бедные повозки. Встречным потоком движутся в полк солдаты.

«Очень важно найти образ сдвинувшихся масс, — отмечал писатель... — От кучки в изолированной древней деревне — до движения народа! Надо найти ритмы, образы этих походов, передвижений... Тут размах надо на «всю Россию!..»

Я вижу глубинные, колоритные построения (на пейзаже снега, северных лесов...) масс: крестьянских, солдатских и пр. Женщины, старики, немцы, дети... Сочный типаж... В движении встревоженные птицы, скот... Гаммы от белого через серые тона к черному

---

* Стенограмма обсуждения романа-фильма «Мы, русский народ» в творческом клубе ВГИКа 20 марта 1938 года. Рукописный фонд Кабинета советского кино ВГИКа, инв. № 700.

** Евг. Кригер. Октябрьская книжка журнала «Знамя», «Литературная газета» от 1 декабря 1937 года.

*** См. стенограмму обсуждения, состоявшегося 20 марта 1938 года. Рукописный фонд Кабинета советского кино ВГИКа, инв. № 700.

*См. Е. Добин. Обстановка и атмосфера действия. «Вопросы кинодраматургии», вып. 3, М., «Искусство», 1959, стр. 240.

(земля; дым; черные армяки; полушубки; деревня; пожарища, вороны)...»*.

Здесь снова, как и в первой части, пейзаж выражает внутреннюю тему повествовательного куска. От тишины и застоя действие идет к тревожному, сумрачному движению, к глухой, подспудной борьбе.

В начале второй части возникает образ полка. Старый, испытанный во многих боях Петровский полк торжественно встречает пополнение. Огромный, с бородой, расчесанной надвое, знаменщик держит закрытое чехлом боевое знамя. Двуглавый орел расправляет крылья над древком. Полковник Бутурлин — высокий здоровый старик с солдатским лицом — обращается с речью к прибывшим. Он говорит просто, дружественно, отечески искренне. Противопоставляя сцену встречи солдат с полковником аналогичной сцене знакомства поручика Долгорукова с отрядом, который он должен везти на фронт, драматург как бы сталкивает два типа офицеров — холодного, высокомерного аристократа-поручика и умного, храброго, обаятельного полковника Бутурлина. Но противопоставление это внешнее. Всем дальнейшим развитием сюжета Вишневский доказывает, что Бутурлин не менее, а может быть, и более опасный враг солдат и революции, чем Долгоруков.

Уже в сцене первого боя вскрывается лживость «отеческой заботы» полковника о солдатах. «Что такое Россия, знаешь?»— спрашивает Бутурлин молодого вятского парня во время обхода пополнения. «Не... мы — дальние, вятские»,— отвечает испуганный парень. «Вятские — ребята хватские. Семеро одного не боятся, а? — шутит полковник и по-отечески добродушно добавляет: —Обучим!.. Первую заповедь солдата знаешь? — Не отступать. Умри — не отступай. Понял?» «Так точно, вашскородь: умри — не отступай»,— отвечает солдат. И вот полковник ведет своих «чудо-богатырей» в атаку. Безоружные люди строем идут на немецкие пулеметы, руками, лопатками и саперными топорами разрывают колючую проволоку и в едином порыве врываются в немецкие окопы. Они уже готовы торжествовать победу, но тут начинает свою работу вражеская тяжелая артиллерия. Колеблется и содрогается земля. Черный вихрь идет по окопам. Подламываются и трещат тяжелые бревна блиндажей, под обвалами гибнут целые взводы. Наконец по остаткам цепи передается приказ: «Отходить назад...» Торопясь, убегает поручик, отступает вместе с полком его командир Бутурлин. И вдруг из окопа доносится жалобный крик: «Братцы-ы!.. Помогите!..» «Это вятский парень кричит,— говорит командиру Орел.— Один на весь полк там остался — сказал, что не велено отступать». Полковник смущен: «Не может быть!..»—«Может»,— возражает Орел. Нахмурившись, полковник прислушивается к свисту снарядов: немецкая артиллерия продолжает калечить брошенные окопы, в которых остался лишь один человек. «Где ж тут выручить...»— решает он наконец. Так раскрывается на деле смысл «патриотической заповеди» — громкая фраза оплачивается ценой человеческой жизни.

Орел выручает вятского. Бросившись обратно в окоп, он под огнем выносит раненого с поля боя. Полковник растроган. Он благодарит за подвиг обоих. Но это не мешает ему тут же арестовать Орла — по доносу поручика.

Вторая часть сценария, как и первая, заканчивается революционным взрывом. По приговору военно-полевого суда Орел должен быть расстрелян за большевистскую антивоенную пропаганду. Его ведут к месту расстрела, выстраивается взвод. Тревожно и щемяще бьет барабан. Осужденного привязывают к столбу, пытаются завязать ему глаза. Но Орел отбрасывает платок. «Братья,— кричит он солдатам.— Доколе же будет так?.. Вас губят, а вы своих бьете?.. Мало за войну положено?..»

Заставив читателей поверить в неизбежную близость расстрела и почти пережить его, писатель доводит сцену до наивысшего психологического напряжения и затем разрешает его общим порывом, движением поднявшегося на борьбу полка. Переход от колебаний и нерешительности в солдатских рядах, от одиночных выкриков Алешки и вятского, в порыве самоотвержения закрывающих своими телами Орла, к общему активному движению подхваченной ураганом восстания солдатской массы — это не только переломный, кульминационный момент данной сцены, но и переход всего произведения в иную тональность. Начиная с эпизода освобождения Орла и вспыхнувшего солдатского бунта резко меняется атмосфера действия, его эмоциональный накал. Ощущение мертвящего холода, тишины, глухого подспудного брожения, скованного коркой внешней пассивности, сменяет-

*Письмо Е. Дзигану от 3 августа 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

ся буйным, необузданным взрывом радости, потоком внезапно хлынувшего света, ощущением свободы, весеннего приволья могучей жизни, вырвавшейся из пут зимы. Резко меняется настроение, «воздух» сценария, праздничными, весенне яркими становятся краски.

В сцене бунта впервые начинает звучать тот «оптимистически-парадоксальный» тон изображения войны, который Вишневский считал ведущим в романе-фильме «Мы, русский народ». От этой сцены, завершающейся известием о событиях Февральской революции в Петрограде, протягиваются нити к будущим революционным походам, к борьбе героев за «счастье, мир, труд, любовь», к единому, несокрушимому и радостному движению народа «в весну новых эпох».

Мажорная, «солнечно-бодрая» интонация окрашивает один из центральных эпизодов сценария — эпизод летнего праздника.

...Бурлящий разлив весенних паводков сменяется прозрачной синевой и спокойствием жарких летних дней. Подсохла земля. Первая зелень украсила мир. Вошли в русло воды Западной Двины и ее притоков. Невозмутима речная гладь. Странными кажутся в тишине одиночные выстрелы.

Сменившись, полк уходит из окопов в ближний тыл, на временный отдых. Решено отпраздновать в деревне прошедшее 1 Мая. Выбежав из ближнего селения, встречают солдат босоногие золотоголовые мальчишки. Смотрят из-под руки крестьяне и беженцы, недоверчиво качают головами старики-евреи. Движется дальше полк, и открываются перед нами безмятежные дали страны. Отдыхает и выздоравливает под летним солнцем искалеченная природа. Сверкают капельки росы на траве, на кустах и деревьях. Высоко в небе плывут облака...

Начинается бал. Грянул оркестр, и Орел пригласил на вальс крестьянок. Они боязливо жмутся, отворачиваются, и вальс затихает. «Начальства боитесь?» — задорно спрашивает Орел, и, приняв вызов, выходит на середину одна из девушек: «Н-но, боимся. Давай, не бойсь, девочки!» Кончается вальс, и вот уже одесский биндюжник Соломон Боер рассказывает девчатам про южное море, и Алешка пляшет под оркестр русскую в честь древнего еврея, в честь свободы, в честь трудящихся всего мира. «Хорошо, главное — никто не стреляет»,— говорит Боер.

Выползают поглядеть на необычайный праздник древние старики и старухи; крестятся, покачиваются в такт музыке, подпевают. Пляшет севастопольский ветеран, подхватив свою старуху. «У нас в Севастополе в пятьдесят пятом году еще хлеще гуляли»,— кричит он. «Качай героя!»— восклицает Алешка, и старый солдат, лихо взвизгивая, взлетает в воздух; старуха, обомлев, кричит ему: «Иван, помрешь!», а он отвечает гордо: «Врешь, старая!»

Играют гармоники. Бал растекается по огромному пространству. Пляшут все. Прыгают и визжат дети. Покачивая головами в такт музыке, стоят старики. Перебрасывается шутками молодежь. Кружатся юбки, мелькают в бешеной пляске цветные платки крестьянок...

Отмечая удачу сцены бала, Вишневский указывал, что ее лейтмотив — бьющее ключом веселье, жизнерадостность, сочность красок — должен звучать как посыл в будущее, окрашивая и последующие эпизоды. «Думаю, что хороши... сцены с подъемом крестьян,— писал он Дзигану.— Заиграют и бабы. Их линия: от горечи и боязни к балу, пляс до поту, плоть играет (!), весна (чуть-чуть от эротики здоровой дать надо); затем погром; одни бабы грабят, другие (с девушкой!) останавливают, затем: в деревне (проходные бабы); затем бабы при расстреле полка, с девушкой (молят о пощаде: «Мужики тихие, к дому идут... Чего ж их?..»), страх (от чумы); злоба плюс ярость — и весело, осатанелов битву: с чем попало! — Ефим, пойми этот ход : весело... Не истощенные, голодные , усталые и пр., а могучие, здоровые! Истощение осталось где-то в 1—2-й частях (село, железнодорожная станция...). «Вал» боя в VI части — на распаленности, жарко, пот проступает, будто бал продолжается! Но уже в битве»*.

Сцена бала заканчивается разгромом винокуренного завода и провокационным арестом большевиков— Орла, Боера, Ермолая, побежавших тушить пожар и останавливать пьяную, разбушевавшуюся толпу. Здесь выступает на первый план намеченный «пунктиром» индивидуальный конфликт: «Орел — полковник». Воспользовавшись всеобщим возбуждением, осторожный и хитрый полковник решает одним ударом избавиться от фактических руководителей полка — Орла и его товари-

* Письмо от 13 сентября 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

щей-большевиков. Наученный полковником фельдфебель Варварин подбивает Алешку Медведева и его друзей пойти на винокуренный завод, взять «по чарочке» спирта. Вслед за солдатами на завод кидается спровоцированная фельдфебелем толпа крестьян. Выкатывают бочки, открывают краны, спирт льется по земле и по канавам, его зачерпывают стаканами, шапками, пригоршнями, и, постепенно хмелея («А, родимый! Три года душа страждала!»), толпа начинает громить завод. Звенят разбитые стекла, слышится выстрел, и спирт вспыхивает, затянув людей дымом пожара.

Удостоверившись, что Орел, взяв роту солдат, кинулся на пожар, полковник вызывает особый батальон. Фельдфебель называет «зачинщиков»: Орел, Ермолай, Боер. Большевиков арестовывают и отправляют в тюрьму.

Временная «победа» полковника над Орлом и его товарищами совпадает с общим наступлением контрреволюционных сил на большевистские организации. «Орел и большевики работают все время в атмосфере помех, которые им чинят офицеры и меньшевистско-эсеровская власть,— писал Вишневский.— Именно эта меньшевистско-эсеровская система запрещает выход солдат на демонстрацию. Именно карательный батальон от эсеровской власти Керенского обрушивается на спровоцированных и обманутых солдат»*.

Особенно сильно звучит тема эсеро-меньшевистского террора в период керенщины в следующей части сценария —«В тюрьме». Через все тюремные сцены подтекстом проходит тема общего положения в стране, тема реакции и борьбы с нею большевиков, собирающих силы для последнего, решительного удара по буржуазному строю. Вести с воли не доходят в тюрьму. О разгроме редакций большевистских газет в Петрограде, о том, что эсеры готовят суд над Лениным, герои сценария узнают только после побега. Но мрачная атмосфера реакции ощущается и в этом замкнутом мире: все наглее и самоувереннее ведут себя тюремщики, чаще хлопают двери камер, поглощая новых и новых людей. И вместе с тем все более стойким становится поведение заключенных, все сильнее их ненависть к предателям революции и воля к борьбе.

---

*Письмо начальнику ГУКа Б. З. Шумяцкому от 19 ноября 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

Думая о звуковом и изобразительном решении этой части, Вишневский писал: «... тюрьму дать на предсмертной тишине: шепот, шорох. Говорят тихо, шепотом... Мертвый дом... И контрастом бурные вспышки Орла и Боера... И опять все мертво, тихо, часовые... Звуки внешнего мира минорные (похоронный звон?.. лай... вой собаки... стоны из других камер...)»*.

Резко контрастируя по своему настроению, по окраске с радостным, светлым колоритом летнего праздника и солдатского восстания, тюремные сцены отражают нарастающую угрозу реакции, непрерывно усиливающуюся обостренность борьбы. Возникающий в этих сценах образ ночи, «предсмертной тишины» как бы возвращает читателей к первым частям сценария, к атмосфере «мертвящего холода», мрака, безжизненных снежных пространств, прикрывших белым саваном землю. Образ морозной зимней ночи вновь вступает в борьбу с противоположным ему метафорическим образом революционного пробуждения — образом весны, солнца, пышного цветения жизни. Сплетение и борьба этих лейтмотивов составляют поэтическую основу сценария и вместе с тем обобщают, подчеркивают реальное развитие действия.

В эпизодах, следующих за тюремными сценами, борьба революционных сил с перешедшей в наступление реакцией достигает наивысшего напряжения. Возвращение Орла и его товарищей в полк, неудавшаяся попытка полковника увести солдатские части в Петроград, измена вятского, предавшего полк в борьбе за личную власть, и, наконец, разгром особого батальона, посланного контрреволюционерами для уничтожения вернувшихся большевиков,— таковы события этой части произведения.

Подчеркивая тесную связь индивидуальных сюжетных линий, конфликтов, личных судеб героев с развитием общей темы произведения — темы героического, революционного духа русского народа, его борьбы за мир и счастье всего человечества, Вишневский писал: «Материал дан в своей многообразной сложности большой: тут и германизм, и отсталость России (режима, строя), и контрдействие (!) — революционные традиции народа, и сопротивление реакционных элементов и пр. и пр.»**.

---

* Письмо Е. Дзигану от 13 сентября 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

**Письмо Е. Дзигану от 25 августа 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

«...В «Кронштадте» я упоминал об иллюзорности сюжета... В новой работе нужно в потоке событийности дать свой «пунктир» («повод»). Он намечен: 1) линия офицерских и солдатских групп; 2) линия Орел — полковник плюс Орел — Вятский. Здесь мы «вышьем» то, что понадобится... Но главные идейно-тематические ходы, линии: это Россия, ее история, дух, народ, борьба, искания»*.

Военная тема расширяется в романе-фильме «Мы, русский народ» до общечеловеческой темы поисков правды, борьбы между войной, бушующей на огромных пространствах России, и неодолимой тягой народа к миру, естественным человеческим стремлением к труду, к земле. Особенно широко, «симфонически» развивается этот мотив в последней трети сценария, охватывающей события периода Великой Октябрьской революции, Брестского мира и рождения новой, социалистической армии в феврале 1918 года.

Изображению этих событий драматург уделял особое внимание. «Думаю об одной из главных тем фильма,— писал он Дзигану,— о поисках правды (Орел, Ермолай, Соломон Боер и др.), о тяге к труду, к земле... Впервые от сотворения мира в Октябрьский день было открыто: идите, берите, творите!.. Жажда созидания должна пропитать людей... Строить, пахать, рожать!.. Надо на этом строить 5 и 6 части... Сильнее таким образом будет конфликт 1) да, домой, созидать,— за это и бились (Ермолай и др.); 2) стой, товарищи, опять враг! К оружию! (Орел и др.)»**.

Последняя треть сценария начинается изображением Октябрьских дней. Весть о событиях в Петрограде, о взятии Зимнего и переходе власти к народу облетает весь полк. Сцена, в которой Ермолай читает солдатам воззвание Ленина «К гражданам России!», строится на ленинских лозунгах о земле, о мире, о создании Советского государства. Идея, лейтмотивом проходящая через весь сценарий, получает здесь конкретное историческое выражение. Сцена заканчивается эпической картиной, в которой достигает своего апогея тема Ленина, тема вождя и народа.

«Зимний взят?.. По какому праву! Кто ваш Ленин?» — с отчаянием и ненавистью спрашивает у Орла прапорщик.

«Кто Ленин? Вот кто...» — и Орел подошел к окну и сказал дрогнувшим голосом в ночной простор, туда, где был полк, где были люди: — Товарищи, вернулся Ленин... Советами взята власть... Да здравствует народная власть! Да здравствует наш товарищ Владимир Ленин!

За окном во тьме раздалось «ура». Оно шло из самой глубины сердца. Люди срывали с себя шапки. «Ура» перекидывалось, и рос такой громовый клич, которого еще никто никогда не слышал. Это за все поражения и оскорбления, за всех своих замученных, утопленных, повешенных, четвертованных и колесованных, за умерших в голоде и в кандалах, за все свои надежды, за все свои глухие ночные слезы, за свое великое терпение, за свою ни с чем не сравнимую стойкость, за себя, за Россию, за русский народ — гремел «ура» сам русский народ. Тысячи солдат с оружием шли, бежали к штабу. Осенний сырой ветер развертывал новые знамена, бедные, своими руками сделанные. «Ура» гремело и ширилось минуту, другую, третью, четвертую...».

Конкретное повествование переходит здесь в поэтическую метафору. Реальное изображение полка, его людей, их реакции на известие об Октябрьских событиях, с которого начинается сцена, постепенно сменяется поэтически обобщенным образом народа, прошедшего многовековой путь и вступающего в новую, захватывающе прекрасную жизнь. В романтически-приподнятом, обобщающем авторском отступлении выдвигается на первый план именно эта небывалая слиянность истории, современности и будущего, отсвет которого ложится на лица героев революции.

«...Вглядимся в их лица и запомним их на всю жизнь! — говорит автор...

Шли русские рабочие и крестьяне — путники, исходившие полмира, люди, перевалившие через Урал, прошедшие Сибирь, люди, пешком ходившие по льдам на край мира, люди, вынесшие столетия войн, осилившие иноземные ига, претерпевшие и преодолевшие чуму, голод, тиф, пожары. Шли люди с мужественными лицами, темными от загара, овеянные всеми ветрами. Шли стар и млад, разноплеменные, слитые в едином порыве. Глаза горели небывалым сиянием. Людям раскрывался в их порыве мир, неведомый еще никому...».

Созданный в этой сцене поэтически обобщенный портрет народа получает дальнейшее

*Письмо Е. Дзигану от сентября 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

**Письмо от 2 сентября 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

образное развитие в финальных эпизодах произведения. Проведя своих героев через тяжелые дни Бреста, неудачную попытку братания с немцами, окончившуюся гибелью двух русских солдат, возмущение и раскол в полку и уход его большей части на родину, Вишневский показывает, как оставшиеся на позициях большевики организовали отпор начавшим наступление немецким войскам и в процессе борьбы создали новую армию рабочих и крестьян. В последних эпизодах сценария особенно ярко проявляется его легендарно-песенное, эпическое начало.

...Уходит в далекий путь бросивший оружие полк. Закутанные, нагруженные, таща за собой санки, бредут солдаты. Они кажутся огромным племенем, попавшим в водоворот переселения народов. Некоторые едут верхами, иные — по двое на одном коне. Из рядов оборачиваются к молчаливой и малой группе, которая осталась у знамени: «Вы фронт-от держите!»

С грустной, понимающей улыбкой смотрит на уходящих Орел. Стоят рядом с ним Алешка Медведев, Соломон Боер и другие товарищи. Высится у знамени богатырская фигура штабс-капитана Головачева, стоит полковник, думая свои думы.

Свистит над заснеженной равниной холодный ветер. В зимней печали, в беззвучии тает русская армия, кончается великая война. Но у знамени стоят люди, которые остались, чтобы драться. Их не больше роты, и им трудно будет сдержать натиск немецких войск, но они верят: русская армия возродится...

Думая об изобразительном решении этой сцены, Вишневский писал: «...Надо дать грандиозные лавины: к труду, к детям, к женщинам, к земле! Вот здесь великий исход окопного народа надо развернуть небывало... Я лишь намечал это в «Первой Конной» (теплушка, 3 отряда; ведущий),— теперь мы решим это предельно... В сценарии я еще усилю эту тягу, эту органику масс... Это и есть один из главных мотивов...»*.

В дальнейшем ходе действия тяга народа к миру, к труду, к земле приходит в трагическое столкновение с захватническими планами германских империалистов и предательством российской контрреволюции, развязавшей гражданскую войну. Столкновением, противоборством этих ведущих мотивов сценария определяется и трагизм личных судеб героев.

Напряжение достигает наивысшей точки в сцене захвата немцами безоружного направляющегося на родину полка. Растерявшиеся, подавленные люди молча стоят перед преградившими им дорогу чужими цепями, которые привел предатель-полковник. Орел, Алешка, знаменщик, штабс-капитан, догнавшие полк, присоединяются к товарищам. Они понимают, что их ждет гибель, но все как один отказываются идти на службу к врагу. И тогда немецкий офицер командует: «Копайте!» Люди берутся за лопаты, думая, что они роют окопы. «Во, на работу погнали!»— сокрушенно говорит Ермолай. Но когда окоп готов, к солдатам подходит полковник. «На колени! Запевай отходную...»— командует он. Несколько человек с испуга встают на колени, начинают креститься. «Встать! — поднимает их голос Орла.— Не покоряться! Бей подлецов!»

Безоружные солдаты хватают камни, лопаты и с чем попало кидаются на врага. Немецкие пулеметчики открывают огонь, и люди падают один за другим в выкопанную собственными руками могилу. Орел запевает: «Вставай, проклятьем заклейменный!» Его живым сталкивают в яму и начинают забрасывать землей. Лежит рядом с Орлом убитый Алешка, стонут раненые, и комья земли падают на еще шевелящихся людей, засыпают их лица...

В страшной тишине уходят из деревни вражеские войска. Все живое попряталось, крестьянские избы кажутся вымершими. Но едва затихает вдали шаг германской пехоты, крестьяне и беженцы сбегаются к свежей могиле. Они лихорадочно раскапывают землю, вытаскивают тела, щупают их, осматривают: «Есть живые!» Из могилы сквозь пласт земли, которая шуршит и осыпается, поднимается человек. Это Орел. Он бел как мертвец... Его и еще нескольких поднявшихся товарищей подхватывают под руки, ведут, поддерживая, среди мертвых тел.

Над братской могилой собирается сход. Крестьяне клянутся отомстить врагу. Ударяют в набат в деревнях. Начинают бить в одной деревне, подхватывают дальше, в другой, в третьей. Из разных деревень спешат к месту схода вооруженные крестьяне, и новый полк, возникший над солдатской могилой, устремляется в погоню за врагом.

Подчеркивая важность этого перехода от растерянности, подавленного молчания, безнадежности к активному массовому действию, перерастающему в образ всенародной борьбы,

---

*Письмо Е. Дзигану от 25 августа 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

Вишневский писал: «Момент появления немцев из тумана — их ход над трупом предательски убитого русского часового, ход к деревне; охват и молчаливая «стойка» у проданного русского полка; ход по русской земле — это все задачи огромной важности... Враг идет, как чума!.. Первый момент: все пугается, уходит, пятится (вплоть до собак — поджали хвосты — в деревне!). Второй момент: все в ужасе (после расстрела полка) и злобе... Третий: все восстает, мстит!.. Это краски, фазы «гверильи», перерастающей в великую гражданскую войну!»*.

Роман-фильм заканчивается символической картиной переправы. Под сырым весенним западным ветром полки Красной Армии, рожденные в несколько страшных ночей и дней, спускаются на начавший ломаться лед. По вздувшейся, потемневшей реке, перепрыгивая с льдины на льдину, Орел упрямо и бесстрашно ведет свой отряд в погоню за противником. «...Тут и переправа на тот — вражий берег: Европа, Запад... и преодоление крайне сложной опасности; преодоление стихий; тут и весна; тут и сложный военный маневр: переправа под огнем, тут и Березина; тут и характеристика пехоты, народа и пр. и пр.»**,— отмечал писатель, раскрывая сложный комплекс ассоциаций, который должен порождать этот реально-символический образ.

Стремление закончить сценарий обобщающей поэтической метафорой, вырастающей из конкретного реалистического повествования и в то же время несущей широкие исторические ассоциации, органически вытекало из характера и стиля всего произведения, задуманного как эпическая поэма, как роман песен и легенд о народе.

«...Здесь не частная тема с точки зрения всеобщей истории (1917—1918 гг., германский поход и разгром немцев), а обобщенная тема нации, братски сливающейся с миром... Это тронулся в страшные битвы передовой отряд человечества. Он идет по льду, среди опасностей, среди черных вод... (Так шел Ленин в 1907 году, уходя от преследований из Финляндии.)... Так шли советские полки через Дон в осень 1919 года, превращая холод и осень в весну...»***.

* Письмо Е. Дзигану от 2 сентября 1937 года. Архив Вс. Вишневского.

** Там же.

*** Письмо Е. Дзигану от 25 августа 1937 года. «Вопросы кинодраматургии», вып. 3, «Искусство», 1959, стр. 295.

●

В ноябре 1937 года роман-фильм «Мы, русский народ» был опубликован в журнале «Знамя». Он вызвал многочисленные отклики. «Читатели запрашивали: живы ли герои произведения, какова их судьба с 1918 года?»— вспоминал Вишневский.

Многие крупные писатели Запада — Ромен Роллан, Фейхтвангер, Катарина Сусанна Причард прислали отзывы о сценарии в редакцию журнала «Интернациональная литература», осуществившую его перевод на иностранные языки. «Произведение Вишневского я прочел с величайшим интересом,— писал Фейхтвангер.— Передайте ему от моего имени, что созданное им понятие «оптимистической трагедии» будет играть значительную роль и в моем новом романе («Изгнание».— *А. С.*)».

С восхищением отзывался о романе-фильме С. М. Эйзенштейн, посвятивший ему большую статью.

Оценивая «Мы, русский народ» как новую принципиальную победу того героико-монументального, эпического направления в советском киноискусстве, пути которого были проложены «Броненосцем «Потемкиным», Эйзенштейн особо выделял светлую, радостную тональность произведения Вишневского, фольклорную величавость образов героев гражданской войны, неразрывно связанных с единым, спаянным коллективом.

Уже после первого чтения сценария Эйзенштейн выразил желание осуществить его постановку в кино. Увлечение темой, творческая близость с Вишневским, его метод непосредственного участия в съемках, давнее обоюдное желание работать вместе казались режиссеру верным залогом успеха. 7 мая 1937 года он послал письмо-заявку на имя директора студии «Мосфильм». Указывая, что совместная творческая деятельность с человеком, вросшим в самую гущу действительности, коммунистом Вишневским, несомненно будет полезной и плодотворной, Эйзенштейн просил закрепить за ним постановку романа-фильма «Мы, русский народ» и намечал примерные сроки и план работы.

В течение двух месяцев руководство студии решало вопрос о возможности передать постановку фильма С. М. Эйзенштейну. За это время автор и режиссер обменялись многими письмами. По предложениям Эйзенштейна Вишневский внес ряд поправок в сценарий, дописал и переделал некоторые эпизоды. Так после разговора с Эйзенштейном был написан

«шекспировский кусок»— обращение полковника к земле в ночь перед изменой. Прочитав этот монолог, режиссер назвал его «безусловно замечательным» по творческой правильности и тематической верности звучания. Он писал Вишневскому, что мысленно все время возвращается к сценарию и уже чувствует тон и звучание, дыхание и облик будущего фильма. Именно это, а не формулированные режиссерские экспликации было главным для Эйзенштейна. По собственному признанию, он ощущал сердцебиение и диапазон дыхания вещи и потому с полным правом считал «Мы, русский народ» готовым к постановке.

Стоит ли говорить, какой большой творческой победой мог бы стать фильм, поставленный Эйзенштейном по одному из лучших сценариев Вишневского, фильм, дыхание и облик которого гениальный режиссер уже внутренне ощущал.

К сожалению, «теоретическому предвидению» не суждено было получить практическое претворение. Несмотря на многочисленные просьбы, заявки, доказательства необходимости совместной работы и скорейшего начала съемок, приводившиеся Вишневским и Эйзенштейном, дирекция студии «Мосфильм» не торопилась с ответом. Эйзенштейн спрашивал, может ли быть, что дело для него безнадежно потеряно, напоминал, что весьма туг на всякий контакт. И ему и Вишневскому в эту пору казалось, что стечение обстоятельств привело их наконец к творческому содружеству.

Руководство студии, однако, рассудило иначе. В конце июня, когда работа над окончательным вариантом сценария уже подходила к концу, на студии и в ГУКе было принято решение поручить постановку фильма «Мы, русский народ» Е. Дзигану. Вскоре после этого Эйзенштейну предложили работу над фильмом «Александр Невский» по сценарию П. Павленко.

Летом 1937 года, сразу после того как было принято решение о включении постановки «Мы, русский народ» в план студии «Мосфильм», Вишневский и Дзиган начали совместно работать над киновариантом сценария. В многочисленных беседах и письмах, которыми обменивались автор и режиссер, были определены основные принципы воплощения сценария на экране, решены вопросы света, звука, отбора натуры, построения массовых сцен, батальных эпизодов. Однако работа затормозилась. В самый разгар работы над режиссерским сценарием Е. Дзиган был отозван для съемок фильма «Если завтра война», а вслед за тем 1 апреля 1938 года сценарий был исключен из плана киностудии «Мосфильм». Поводом для этого послужила статья Кронида Малахова о романе-фильме «Мы, русский народ», опубликованная в «Литературной газете» 20 марта 1938 года. Обвиняя Вишневского в искажении исторических событий, критик особенно восставал против светлой, оптимистической тональности произведения. Написанная в резких, почти издевательских тонах, статья Малахова была поддержана в ряде других изданий, создавших вокруг сценария «Мы, русский народ» атмосферу творческой неудачи.

Вишневский не мог и не хотел принять тенденциозную критику. «Критик, который заклеймил мою работу «Мы, русский народ» в «Литературной газете», не знает ни войны, ни истории,— говорил он.— Это неправда, что в дни Бреста народ шел на мир потому, что у нас кто-то отступал и бежал. Да, Ленин говорил, что люди устали, кое-где отступают. Были сотни таких случаев, были и случаи паники. Но зачеркивает ли это хоть на минуту героическую характеристику, светлую характеристику нашего народа? Нет! Бывало мрачно и черно в те дни, но общая героическая линия поведения народа и партии нас спасла и вывела к свету. Она шла все время вверх, развиваясь вместе с народом, вместе с его политикой, с его поэзией. Героизм в характере русского народа!

Вспомните «Слово о полку Игореве». Гибнет рать— гибнет армия России, а певец, создающий народный эпос,— изумительный, не похожий ни на эпос Гомера, ни на западный эпос,— создает песню о д о б л е с т и н а р о д н о й, песню, полную укоризны, упрека тем, кто издевался над народом. Песню, полную любви к Родине, к России, которая тогда рождалась в первых битвах...

Тема эта развивается из века в век. И когда у тебя есть возможность творить, ты знаешь, что именно в этой народной доблести, в народном духе, народной гордости и героизме ты должен искать решения задачи»*.

---

* Выступление в творческом клубе ВГИКа 28 марта 1938 года.



Г. Козинцев

Целлулоид и бронза

(Заметки на полях книги Джея Лейды)

На стене библиотеки ВГИКа большие портреты Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Под фотографиями сидят за столами студенты института. Может быть, они готовятся к экзамену по истории кино?.. Зачет по Шенгелая... Переэкзаменовка по Савченко... Нужно вызубрить Дзигу Вертова...

Трудно представить себе эти процессы окаменения живого. Возле Московского Дома кино, на фасаде одного из зданий — барельеф. Даты рождения и смерти, имя: «Всеволод Пудовкин». Как непохож!.. Впрочем, по описи черт лица можно узнать нос, лоб, подбородок Всеволода Илларионовича. Но память хранит не опись, а ритм жизненного движения.

В 1933 году не был еще выстроен дом № 3 по Сельскохозяйственному проезду. ВГИК помещался в старом и тесном здании «Яра». И фотографии, о которых я пишу, еще не висели на стене. Живой и веселый Эйзенштейн со всей страстью разыскивал философский камень монтажа и объяснял, что Пушкин писал не поэмы, а рабочие сценарии. Сергея Михайловича окружали ученики. К нему приехал учиться молодой американец. Потом он трудился в его съемочной группе ассистентом.

После трех лет жизни в Советском Союзе Джей Лейда работал в синематеках США, Франции, Англии. Ему также принадлежат исследования об Эмилии Дикинсон и Германе Мельвиле, он занимался творчеством Рахманинова и Мусоргского. Много лет он посвятил изучению нашего киноискусства.

И вот передо мной: «Кино. История русской и советской кинематографии. Джей Лейда. Лондон, 1960»*.

В издании около 500 страниц, источники, фильмография, тщательно подобранные иллюстрации.

Менее всего я способен на академический разбор этого труда. Многое в нем для меня не «материал», подлежащий анализу, а жизнь близких людей. Память хранит свое отношение, связанное со множеством личного, мешает отвлеченной точке зрения. Вот почему я пишу не рецензию, а только заметки на полях книги.

Сам факт появления такого исследования примечателен. За рубежом еще недавно сплетни сходили за рассказ о советской кинематографии.

В немногих серьезных работах упоминалось лишь несколько наших фильмов или отвлеченно обсуждались завоевания «русского монтажа». Этим дело ограничивалось. У Джея Лейды речь идет не только о таланте нескольких режиссеров, а о культуре социалистического государства. Советская кинематография показывается автором во всей широте труда художников многих республик, различии жанров. За стенами ателье видна жизнь страны, ее развитие. Историк не только рассказывает о гениях, но и показывает коллективное усилие целых поколений.

Торжественные даты премьер прославленных картин сменяются в этом рассказе буднями. Исследователь отмечает события этих

* Kino. A History of the Russian and Soviet Film. Jay Leyda. London, 1960.

обычных дней. Вот во времена немого кино аккомпанирует фильмам молодой пианист. Трудная работа, устают пальцы. Лейда отыскал воспоминания жены и сестры пианиста. Они принадлежат истории — речь идет о Дмитрии Дмитриевиче Шостаковиче.

У фильма много авторов. На страницах книги имена сценаристов, композиторов, операторов, актеров.

Ничто не появляется в пустоте. Хорошо, что в первых главах дан обзор дореволюционной кинематографии. Зарубежный читатель, может быть впервые, узнает мысли о кино Льва Толстого, Горького, Маяковского; познакомится с трагедией эмиграции.

Особое место в книге занимает Эйзенштейн. Американский исследователь немало сделал для популяризации творчества этого режиссера. Первый английский перевод сборника статей Эйзенштейна принадлежал Джею Лейде.

Я вспоминаю, с каким удовлетворением говорил Сергей Михайлович о переводе, удачной замене примеров, доступных лишь русским читателям, отрывками иностранной классики.

Заслуживает уважения и работа Лейды над монтажом «Вива Мексика!» В то время как в США кадры Эйзенштейна стали предметом купли и продажи, Лейда бережно собрал десятки тысяч метров пленки, хранившейся в Нью-Йоркской синематеке, и систематизировал их согласно замыслу режиссера.

Для «Истории советской кинематографии» Лейда изучил русский язык, немало потрудился в библиотеках и архивах. Среди источников не только фильмы — многие он просмотрел не раз,— но и наша литература, пресса за много лет, редкие стенограммы конференций и обсуждений.

Во внутреннем строении книги иногда возникает мысль, не кажущаяся мне убедительной. Лейда находит в истории мирового кино некую извечную драму столкновения художника и администратора. Конечно, какие-то общие признаки творческого процесса (как и административной деятельности) схожи в веках и странах. Однако немало черт придают и различие самой сути этой деятельности. В искусстве существенно не общее, а особенное. Разные бывают и художники и администраторы. Я не верю в первородные грехи и добродетели профессий.

Однако этот спор не мешает чувству уважения к основной позиции автора, ценящего и любящего нашу кинематографию.

«Друзьям автора известно, что он отдал этой работе двадцать лет,— пишет в «Дейли уоркер» Айвор Монтегю.— Нет нужды приводить много ссылок, чтобы увидеть в его исследовании бескорыстный труд, и результаты выше ожидания».

На суперобложке — кадр из историко-революционного фильма. Взобравшись на фонарь, рабочий-большевик разбрасывает прокламации. На него набрасывается полиция, жандармы стаскивают его вниз, но ветер подхватил листовки; они кружатся по воздуху, летят по улице.

Цензоры запрещали наши фильмы, полиция оцепляла кинотеатры, где их показывали, враги сочиняли небылицы о нашем искусстве. Но ветер подхватил листовки, и как белые птицы они летят по всему миру.

В разных странах люди хотят знать правду о нашей стране, ее культуре, кинематографии.

Честные исследователи пишут историю этого искусства.

Целлулоид становится бронзой.

И. Долинский

Какой должна быть история советского кино

Историки кино готовятся сейчас к решению большой, сложной задачи: созданию новой многотомной истории советского кино. Важность этой задачи самоочевидна.

Созданные доныне труды по истории кино в большинстве своем дают представление только о внешнем ходе развития молодого искусства. Они описательны и фактографичны. Обилие изложенных фактов, независимо от воли авторов, подавляет слабые и часто наивные обобщения. На первый взгляд может показаться, что историки досконально исследуют путь, пройденный кино. В действительности же за стеной многочисленных явлений (часто второстепенных) не видны исторические процессы, теряются перспективы, пропадает сама дорога истории.

Опыт работы над весьма полезными и необходимыми «Очерками истории советского кино» (3 тома) обнажил изъяны этой молодой науки с особой ясностью. В чем их суть?

Уже в течение долгого времени историки кино (в том числе и автор этих строк) находятся в плену у серьезного методологического заблуждения. История кино рассматривается до сих пор как история только постановок фильмов.

Такой подход к истории кино продиктован был сложившимся еще в 20-х годах ложным воззрением, что создателем картины является только режиссер, что литературный сценарий — не самостоятельное произведение, а подсобный материал к постановке картины. Родилось понятие так называемого режиссерского кинематографа (эйзенштейновского, пудовкинского, довженковского). Родилось оно не случайно. Наиболее сильными фигурами в становлении советского киноискусства (20-е годы) и в его развитии (30-е годы) были постановщики, обладавшие талантами не только режиссеров, но и кинодраматургов (Довженко, братья Васильевы, Козинцев и Трауберг и другие). К тому же, чем дальше, тем все больше возрастала роль режиссерского (так называемого рабочего) сценария в организации творческого и производственного процесса постановки фильма. Все это сделало фигуру кинорежиссера более весомой на киностудии, нежели режиссера в театре.

В ту пору (то есть в 20-е и особенно в 30-е годы) кинодраматургия была уже представлена сильными авторами (Н. Зархи, В. Туркин, К. Виноградская, А. Каплер, Е. Габрилович, В. Шкловский и другие) и было немало режиссеров, опиравшихся в своих постановках на крупную литературную основу (Пудовкин, Протазанов, Петров, Зархи и Хейфиц и другие) и отводивших сценарию важнейшее место в создании фильма. Однако предрассудок о кинорежиссере как о демиурге в киноискусстве так сильно укоренился, что легко и просто перекочевал в умы критиков кино, а отсюда, естественно, утвердился и в истории кино, сложившейся в 30-х годах (тем более что критики и историки обычно представлены у нас в одних лицах).

Так родилось воззрение, что история кино есть история кинопостановок. В действительности же история кино — двусторонний процесс равнозначных явлений: развития кинодраматургии (имея в виду литературный сценарий) и постановок картин.

Опыт истории другого синтетического искусства — театра — со всей очевидностью подчеркивает, что процессы развития театра и театральной драматургии теснейшим образом связаны, что нельзя понять, например, историю Малого театра без рассмотрения драматургии Островского, становление и развитие МХАТ — без драматургии Чехова и Горького.

Одностороннее исследование процессов истории кино привело к фетишизации деятельности режиссера. Режиссер стал главным, пожалуй, даже единственным героем истории. А это в корне ошибочно.

Разве для истории кино не важно творчество Н. Зархи, В. Туркина, А. Каплера, Е. Габриловича

и других талантливых сценаристов? Разве «Член правительства» мог бы появиться без К. Виноградской, а «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» без А. Каплера? Разве «Великий гражданин»— плод только творчества Фр. Эрмлера, а «Мы из Кронштадта»— произведение, принадлежащее менее Вс. Вишневскому, чем Е. Дзигану? Наконец, разве драматургия Довженко менее ценна для истории кино, чем его режиссура? Разве сценарий «Чапай» не открыл новой страницы в истории кино еще до того, как братья Васильевы поставили знаменитый фильм?

Следовательно, для полнокровной истории кино нужна не только история постановок фильмов, но и история кинодраматургии с ее героем — сценаристом, а главное — с ее спецификой.

Создание сценария — род литературного творчества. Специфика сценария связана со спецификой драмы и эпоса. Вместе с тем образный строй сценария, его сюжетное построение, раскрытие характеров и прочее — плоть от плоти кинематографа. Все это должно стать предметом истории кино.

Такой подход к истории кино многое изменит. Придется преодолеть немалые трудности.

Трудности в том, что необходимо будет изменить привычные методы. Они усложнятся. Помимо исследования постановки фильмов потребуется литературный анализ сценария — основы постановки. Для этого надо будет заняться большими архивами сценариев, привлечь материалы, часто забытые, создать творческие биографии большой группы сценаристов, сыгравших решающую роль в истории кино. Встанет вопрос о сценариях, не поставленных, но очень ценных для истории киноискусства, или вопрос об интересных и глубоких сценариях, не получивших на экране должного решения (например, «Быковцы» М. Папавы и другие).

Но этого мало. Важно будет также разобраться в творческих стремлениях и течениях в кинодраматургии в соотношении с направлениями в творчестве постановщиков. Большое место займут тогда в истории кино творческие воззрения, платформы не только режиссеров-постановщиков (Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Кулешова, Васильевых и других), но и кинодраматургов. Тогда-то станет ясным, какую роль сыграли для развития киноискусства теоретические выступления Н. Зархи, В. Шкловского, В. Туркина и многих других. Ведь до сих пор историки обходили этот важнейший теоретический материал, что отрицательно сказывалось на дальнейшем развитии кинодраматургии. Лучшие традиции сценарного искусства не передавались историками последующим поколениям. Молодые сценаристы и литераторы не получали через историю кино наследия, традиций, эстафеты.

Из большого архива такого кинодраматурга, как Н. Зархи, опубликованы лишь отдельные статьи, которые, кстати сказать, в истории кино не заняли должного места. Между тем архив Н. Зархи примечателен. Он говорит о том, сколь глубоко и реалистически целеустремленно разрабатывал теорию кинодраматургии и кино в целом этот интереснейший мастер, какую значительную роль сыграли его воззрения, его общественная деятельность в становлении и развитии немого и звукового кино.

В связи с этим встает и другой назревший в киноведческой методологии вопрос: какое место в истории кино должны занять так называемые персоналии, творческие портреты отдельных киномастеров.

Этот вопрос до сих пор не решен полностью даже в отношении режиссеров-постановщиков. Если в исследованиях о кинематографии 20-х годов значительное место занимают такие творцы киноискусства, как Вертов, Кулешов, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Протазанов, то в дальнейшем, начиная с 30-х годов, анализ процессов исторического развития подчинен всецело тематическому и жанровому рассмотрению постановок фильмов, за которым неясно выступают лица даже постановщиков, не говоря уже о сценаристах.

Что же касается актеров, операторов, художников-декораторов, композиторов, то их творческие портреты и роль в искусстве кино охарактеризованы столь дробно, что не дают цельного и четкого представления об их пути в искусстве.

Исправление этого второго серьезнейшего изъяна потребует очень кропотливой и большой работы. Опыт истории литературы и других искусств может многому научить нас, но специфика кино заставляет искать новую методику и форму изложения истории кино. Авторами кинопроизведения бесспорно являются сценарист и режиссер, но творцами фильма являются не только они, а большой коллектив. В истории кино мы, как и в театре, встречаем некоторые постоянные творческие коллективы, что, естественно, облегчает методику анализа творчества этих лиц (Эйзенштейн — Александров — Тиссэ; Вертовская группа; Пудовкин — Зархи — Головня; Козинцев и Трауберг — Москвин — Еней — Шостакович; Кулешовская мастерская и другие). Но подобных групп не так много, да и в них состав участников изменчив. В большинстве же случаев творческие группы текучи. Более или менее постоянная творческая связь даже сложившихся сценаристов и режиссеров (как, например, Габриловича с Роммом и Райзманом) встречается нечасто.

Построение истории кино по принципу персоналий продиктует, думается, деление каждого большого раздела (20-е годы, 30-е годы и другие) на две части. Первая должна будет содержать общую характеристику данного периода истории кино. Во второй части должно быть охарактеризовано творчество крупнейших мастеров — сценаристов, режиссеров, актеров, операторов, художников, композиторов, сыгравших заметную роль в развитии киноискусства данного периода.

Разумеется, создание такого рода истории кино потребует отказа от многих сложившихся схем и штампов.

Об этих штампах необходимо сказать, ибо они являются изъяном, заставившим нас, историков, долгое время топтаться на месте.

Возьмем, к примеру, изложение в исследованиях по истории кино теории Эйзенштейна («монтаж аттракционов», «эмоциональный сценарий», «интеллектуальное кино»). О них всюду отзываются отрицательно, и получается смешной парадокс, который с улыбкой замечают даже самые юные студенты ВГИКа. Эйзенштейн превозносится как основоположник советского кино, как глава новаторского течения, а теории его и фильмы, поставленные согласно этим теориям, оказываются почти сплошь формалистическими.

Как это случилось?

А так. В начале 30-х годов, когда советский кинематограф вступил в новый этап своего развития, прежние позиции мастеров были подвергнуты молодыми мастерами (так называемым вторым поколением) резкой критике. И прежде всего справедливо осуждалось то, что мешало утверждению образа нового человека, актерского воплощения его индивидуальности. В декларациях и доктринах творческих групп 20-х годов были найдены и раскритикованы положения, устаревшие в связи с новыми идейными задачами киноискусства, с рождением звукового кино, глубокими изменениями, происшедшими в сознании художников. В 1935 году в декларации новой творческой мастерской С. Юткевича резонно говорится, что «на путях искусства ничего не создавалось только возвращением к прошлому, только канонизацией и рецептурой сделанных открытий, и мы можем только удивляться, как скоро новаторство обрастает мохом ложного академизма, с каким удовольствием вчера еще живые люди обращаются в свои памятники, грозящие раздавить не только свою, но и чужую молодость».

Критика ошибок течений 20-х годов («золотого века» советской кинематографии, как именовали этот период в ту пору) была вполне закономерна. В пылу полемики, естественно, забывалось и не говорилось о том высоком и положительном, что было в теориях, рожденных киноискусством «золотого века».

Но приличествует ли об этом забывать историкам кино?

А ведь до сих пор «интеллектуальный кинематограф», к примеру, все еще критикуется с позиций 30-х годов. В статье А. Мачерета «Идейность и художественность»*, во многом верной и интересной, автор, ища исторические корни сегодняшней иллюстративности в киноискусстве, вдруг неожиданно, в угоду концепции, обвиняет в этом «интеллектуальное кино» Эйзенштейна. Вот, дескать, корни! Между тем это искажение самого смысла теории и практики «интеллектуального кино». Эйзенштейн стремился всегда и всюду к проникновению в сокровенный смысл событий и раскрытию новых идей, а не к иллюстративности. Смысл интеллектуального кино в этом и заключается. Другое дело, что художественные средства эйзенштейновского кинематографа, направленные к раскрытию на экране политических и социальных понятий революции, вели подчас к схематизму и абстрактности изложения авторских чувств, мыслей и идей. Я вовсе не собираюсь утверждать, что «интеллектуальный кинематограф» безгрешен, но грех его не в иллюстративности.

К тому же среди историков укоренилось убеждение, что теория «интеллектуального кино» и практика (то есть создание картин) художников, следовавших этой теории, равны друг другу. Между тем интеллектуальный кинематограф выражался в киноискусстве 20-х годов по-разному. Интеллектуализмом были проникнуты не только фильмы Эйзенштейна «Октябрь» и «Старое и новое», но и «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана» Н. Зархи, О. Брика и Вс. Пудовкина, «Арсенал» А. Довженко, «Обломок империи» К. Виноградской и Ф. Эрмлера, «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга и многие другие произведения. Вспомните образы Парня, Баира, Тимоши, Филимонова, Хозяина, вспомните такие сцены, как биржа и война в «Конце Санкт-Петербурга», финал «Потомка Чингис-хана», военные сцены «Обломка империи», представление оперетты в «Новом Вавилоне». Разве все это и многое другое не было проникнуто стремлением к высокому идейному обобщению, выраженному в форме изобразительной символики, то есть тем, что так характерно для «интеллектуального кинематографа»? Разве это не было рождено стремлением художников кино воплотить великие идеи эпохи социалистической революции? Но за неимением монолога, диалога и авторского

---

* «Вопросы киноискусства». Ежегодный историко-теоретический сборник. Изд. АН СССР, М., 1958.

слова мастера искали и нашли изобразительные, монтажные средства выражения идей и понятий.

Было ли это для 20-х годов отступлением или снижением киноискусства? Нет. Напротив, для того исторического этапа это было поступательным движением революционного искусства кино, отрицанием всего мещанского, мелкого, буржуазно-нэпманского, борьбой против сменовеховщины в кинематографе.

Вот чего не следует забывать историкам, и тогда мы точнее познаем правду процесса развития нашего искусства. Мы увидим не только грехи, слабости и ошибки, но и сильные стороны кинематографа крупнейших мастеров, исторически поймем характерную для 30-х годов критику ошибок интеллектуального кино и других теорий.

В заключение — о рациональном и верном распределении исторического материала.

Забвение в трехтомных «Очерках советского кино» дореволюционного русского киноискусства — серьезная ошибка. Советский кинематограф 20-х годов не только отрицал дореволюционное кинематографическое наследие, но и во многом воспринял его. Так развивалось творчество Протазанова, Гардина, Желябужского, Ивановского и многих других. Например, линия экранизации классики («Коллежский регистратор», «Чеховский альманах») была прямым продолжением «Пиковой дамы» 1916 года и других дореволюционных произведений такого масштаба. Эта эстафета была передана и в 30-е годы («Гроза», «Иудушка Головлев» и др.).

Борьба за актерский кинематограф Протазанова и его последователей в 20-е годы также была связана с традициями дореволюционного кинематографа. В годы первой мировой войны в русском кино совершенно явственно выступили принципы актерского переживания и перевоплощения. Или возьмем теорию и практику «кинонатурщика» в советском кинематографе 20-х годов (Кулешова и других), имевшие, кстати, не только отрицательные, но и положительные стороны. Эти явления были тесно связаны с дореволюционными принципами бауэровской школы. При всех серьезных ошибках в практике работ «кинонатурщиков» нащупывалась специфика техники игры актера перед объективом. Можно ли забыть в истории кино СССР об этом? Дореволюционному кино нужно дать место в первом же томе нового исследования, дабы ясно было, с каким наследием столкнулся новый, революционный кинематограф.

Киноискусство периода Октябрьской революции и гражданской войны, точно также 20-х годов, особенно первой их половины, не могло бы развиваться без связи в той или иной форме с наследием русского дореволюционного кино.

К тому же не следует вносить в периодизацию существующую ныне дробность. При рассмотрении явлений искусства дробность периодов не дает возможности перспективно показать творчество мастеров, художественных течений, их тенденции. Так, если творчество Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова и других разбивается на этапы — по периодам гражданской войны, затем 1921—1925 годы, далее 1926—1930 годы и т. д., то теряется цельность и ясность характеристики эволюции их пути.

Материал новой истории кино должен, как мне думается, расположиться по периодам более крупного масштаба следующим образом:

I том: дореволюционное русское кино (1896—1917), кино Октябрьской революции и гражданской войны (1917—1921). Объединение этих двух этапов в одном томе необходимо как яркое противопоставление двух кинематографов, как показ рождения нового на обломках старого.

II том: 20-е годы. Не следует делить этот том на два периода (1921—1924 и 1925—1930). Двадцатые годы — этап цельный и законченный, характеризующийся рядом крупных классических кинопроизведений немого кино. То был первый большой подъем молодого искусства. В эту пору формировались важнейшие течения революционного киноискусства, приведшие к закладке основ социалистического реализма и выходу советского кино на мировой экран.

III том: 30-е годы. Здесь также неверно отделять 1930—1934 годы от 1935—1941 годов, ибо обе половины десятилетия теснейшим образом связаны. Первая половина 30-х годов составляет экспериментальные поиски советского звукового кино, вторая — результаты, на основе которых происходит новый большой подъем киноискусства. 30-е годы — один из самых богатых и сильных этапов в истории, имеющий свою закономерность, цельность и законченность. В нем сложились ценнейшие традиции социалистического реализма. Этот том придется, видимо, разбить на два полутома, ибо место в истории он займет большое. Впервые в те годы современность заняла главенствующее место в киноискусстве («Член правительства», «Великий гражданин»). Разработка историко-революционной, исторической тематики, экранизация классики также имели своим результатом создание ряда выдающихся произведений («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Александр Невский», «Бесприданница» и многие другие).

IV том: кино Великой Отечественной войны (1941—1945). Мастера кино, как и весь народ, находятся в походах и боях. Военно-патриотическая тема, связанная с самыми острыми вопросами фронта и тыла, является характернейшей для всех

лучших картин этого периода, от боевых киносборников до «Великого перелома». На первое место выступает хроникально-документальная кинематография, ставшая летописью Отечественной войны. Вместе с тем в эти годы с позиций сплочения всех сил в борьбе с врагами родины создаются замечательные историко-революционные и исторические картины («Александр Пархоменко», «Иван Грозный»).

V том: послевоенное кино, охватывающее годы 1945—1953. Здесь также ясна определенность и законченность периода, связанного с восстановительной деятельностью советского народа, борьбой за мир, решением ряда историко-культурных задач. Серьезные недочеты в работе деятелей кино в это время связаны с ошибками, порожденными культом личности. Тем не менее ряд значительных произведений свидетельствует о дальнейшем развитии искусства социалистического реализма.

VI том: киноискусство на новом подъеме (с 1953—1954 годов). Новейший этап развития киноискусства, связанный с историческими решениями XX и XXI съездов партии, с новыми задачами, выдвинутыми семилетним планом. Он характерен рождением большого отряда молодых мастеров, активизацией киностудий всех братских республик, ростом количества кинопроизведений, расширением их тематического содержания и жанровых форм.

Эти размышления мне хотелось высказать накануне создания новой многотомной истории кино. Без критики предшествующих работ в этой области, без вскрытия методологических недостатков в нашей деятельности мы не сможем двигаться вперед.

Думается, что пути построения истории кино заслуживают широкого обсуждения. Оно поможет нам найти новые формы исследования, выйти из узкого круга заштамповавшихся представлений и создать подлинно научную историю киноискусства, основанную на принципах марксистско-ленинской эстетики.

ВЕСТИ ИЗ КИНОСТУДИЙ

ВИЛЬНЮС

На Литовской киностудии идут съемки художественного фильма «Деревня смерти». Его ставит режиссер А. Жебрюнас по сценарию молодого литовского писателя В. Римкявичюса. Снимает картину оператор И. Грицюс. (А. Жебрюнас и И. Грицюс являются авторами киноновеллы «Последний выстрел» — одной из частей фильма «Живые герои».)

...1944 год. Гитлеровские солдаты покинули литовскую деревню, а части Советской Армии, не заходя в нее, пошли дальше. Крестьяне, прятавшиеся в лесах, возвратились домой. Они не желают сидеть сложа руки и решают сами создать новую власть, разминировать поля и разделить между собой земли кулака Станкуса.

Возвращается в деревню и Станкус, который вновь начинает терроризировать крестьян. Хлеборобы, руководимые Будрисом, засевают поля, но на следующую же ночь от руки Станкуса погибают крестьянин-активист Будрис и его жена.

О суровой борьбе и конечной победе тружеников литовской деревни рассказывает этот фильм.

Постановщик картины А. Жебрюнас говорит:

— Меня привлек оригинальный сценарий Витаутаса Римкявичюса Фильм должен напомнить зрителям, какой дорогой ценой завоевали советские люди свою свободную, счастливую жизнь.

Действие происходит в сожженной деревне, но поиски такой деревни по всей Литве не увенчались успехом: уже давно исчезли руины военных лет. Пришлось возводить декорации...

Образ кулака Станкуса создает артист Шауляйского драматического театра С. Паска. В других ролях — актер Каунасского театра драмы Роландас Буткявичюс, актер Паневежского драматического театра С. Петронайтис, студентка театрального факультета Вильнюсской государственной консерватории Э. Плешките.

КИШИНЕВ

«Светлой памяти Ивана Птицына, советского археолога и военного моряка, ученого и мечтателя, павшего смертью храбрых в бою с фашистскими захватчиками, посвящается этот фильм».

Такая надпись на фоне багрового неба откроет картину «Орлиный остров», которая снимается сейчас на студии «Молдовафилм» (режиссеры М. Израилев и М. Рошаль).

Советский ученый, ставший в дни войны моряком, погиб во время взрыва торпедного катера, атаковавшего немецкий танкер. Но в фильме Птицын (здесь он носит фамилию Громов) добирается вплавь до Орлиного острова и делает важные археологические открытия.

Спустя много лет ученик Громова, археолог Выкту, обнаруживает на острове записку Громова, проводит дополнительные исследования и раскрывает загадку «Орлиного». Оказывается, здесь была некогда колония, основанная римскими рабами, они бежали сюда от притеснений, учредили свою республику и в течение многих десятилетий успешно отстаивали ее от посягательств всемогущего Рима.

— Нам пришлось основательно позаниматься историей,— говорит художник С. Булгаков, вместе с А. Романом оформляющий фильм.— Мы узнали, что Северное Причерноморье, в частности территория Молдавии, были ареной ожесточеннейших сражений. Даки и геты, скифы и сарматы, предки славян дружно объединялись для борьбы с ненасытными захватчиками. История донесла воспоминание об одном из восстаний под руководством дакийца Деценбала. Это восстание мы и подразумеваем, показывая в эпизоде сна взятие римской крепости. Римский историк Марцеллин упоминает и о Зменном острове и о предании об огненном Ахилле.

Дальнейшие работы велись нами в Одесском археологическом музее, где имеется богатое собрание образцов материальной культуры так называемого варварского мира.

Большую помощь оказал нам археолог кандидат исторических наук Г. Федоров, один из авторов сценария.

О масштабах декораций и работ, проведенных на натуре, можно судить хотя бы по тому, что во дворе Кишиневской студии создали декорацию пещеры и подземного озера площадью в 700 квадратных метров. В Белгороде-Днестровском сооружена римская крепость.

ОДЕССА

Кинематографисты Одессы все чаще обращаются в своих работах к темам современности.

Нашими современниками являются и герои фильма «Секрет счастья», съемки которого идут на студии.

— Наш фильм,— говорит режиссер В. Кочетов,— посвящается делам и жизни рабочей молодежи тепловозостроительного завода, которая борется за почетное право называться бригадой коммунистического труда. Мы работаем в тесном контакте с коллективом Луганского паровозостроительного завода имени Октябрьской революции; его помощь, советы, повседневная забота о наших нуждах во многом содействуют решению задач, стоящих перед съемочной группой. Главная из этих задач — правдиво, убедительно показать труд, жизнь, раскрыть интересы, стремления, мысли и чувства молодых представителей славного советского рабочего класса. И, конечно, то, что во многих сценах фильма снимались рабочие завода, весьма ценно. Очень помогает нам и активное стремление «болельщиков» фильма подсказать, уточнить детали, связанные с решением производственных эпизодов картины.

Сценарий написан харьковским журналистом Б. Силаевым, снимает картину молодой оператор Н. Луканов. В ролях: В. Пугачева (игравшая Зину в «Весне на Заречной улице»), Л. Жуков (исполнявший заглавную роль в фильме «Ваня»), О. Жаков, молодые актеры Ю. Зубко, В. Егоров, Б. Романов и другие.

СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

А. Гак

Когда рождался новый мир

Первые годы Советской власти, годы гражданской войны... Кинематографисты тех лет были активнейшими участниками великих событий революционной эпохи.

В забытых строках архивных документов, в воспоминаниях ветеранов советского кино мы найдем немало интереснейших подробностей нерасторжимой связи молодого искусства с жизнью героической страны...

●

Летом 1919 года, после взятия 5-й армией (Восточный фронт) г. Челябинска, Э. Тиссэ и Л. Кулешов проводили съемку стремительного наступления Красной Армии.

— Мы вместе с бойцами, — рассказывает Э. Тиссэ, — двигались в открытой грузовой автомашине, на которой был установлен съемочный киноаппарат. Об опасности никто не думал. Совершенно неожиданно воинская часть, с которой мы следовали, была атакована колчаковцами. Снаряды рвались довольно близко. Несколько осколков угодило в борт нашей автомашины. Желание заснять артиллерийский обстрел пересилило страх, и я попросил оробевшего не меньше, чем я, шофера развернуть автомашину боком, чтобы лучше снять противника. Наше хладнокровное поведение воодушевило красноармейцев, и они, контратаковав колчаковцев, выбили их из ближайшего населенного пункта.

За мужество, проявленное во время этого боя, командование части объявило нам письменную благодарность, которая после окончания съемок и возвращения в Москву была передана Л. Кулешовым в кинокомитет.

Э. Тиссэ, так же как и многим другим кинооператорам, пришлось в годы гражданской войны исколесить всю Советскую Россию. Летом 1918 года он снимает разоружение чехословацкого эшелона на станции Ржев.

Тогда же во Ржеве состоялось открытие первого детского сада в РСФСР. Конечно, киноаппарат Э. Тиссэ зафиксировал и это примечательное событие...

●

Часто приходилось бывать на фронте кинооператору А. Г. Лембергу.

— Летом 1919 года, — рассказывает он, — я был командирован в распоряжение командующего 10-й армией. Мне предоставили мотоцикл, захваченный у белогвардейцев. Вместо пулеметной турели я установил на нем свой аппарат, с которым и выезжал на отдельные участки фронта. Я снимал окопы, бойцов и командиров, митинги. В это время готовилось наступление кавалерийских частей, которые должны были прорвать белогвардейскую оборону и совершить рейд в тыл противника. Меня направили в штаб одного кавалерийского полка, здесь была как раз та обстановка, которую я долго искал. Побывать в белогвардейском тылу, да еще вместе с лихими кавалеристами — это было пределом моих мечтаний. Вместе с кавалеристами я начал тщательно готовиться к рейду. Однако белогвардейцы опередили нас, атаковав полк с флангов. По приказу штаба армии нам пришлось срочно менять позицию. Тем не менее в этом полку мне удалось заснять ряд интересных эпизодов. Из кадров, снятых мною во время пребывания в 10-й армии, был смонтирован фильм «Оборона Царицына». Он состоял из двух частей и включал боевые эпизоды фронтовой жизни, показ оборонительных укреплений и помощь города Царицынскому участку фронта. Несколько месяцев спустя я с успехом демонстрировал этот фильм на агитационно-инструкторском пароходе «Красная звезда».

●

Киносекция Всероссийского бюро военных комиссаров (она же киносекция ПУРа), возглавляемая А. Б. Пекелисом, была образована при агитационно-просветительном отделе Всероссийского бюро военных комиссаров, созданного 8 апреля 1918 года. Много работы было у сотрудников этого киноучреждения. Кино как важное средство воздействия на массы приобретало все большее значение.

В сохранившемся отчете агитационно-просветительного отдела о работе за 1918 год говорилось: «Все большее и большее значение начинает в Крас-

ной Армии приобретать кинематографическое дело. Секция кинематографическая образовалась недавно, и руководитель ее приглашен лишь 16 декабря. Однако, несмотря на это, отделение (культурно-просветительное отделение. — *А.Г.*) все время принимало меры, чтобы наладить правильное снабжение Красной Армии и в особенности фронта кинематографическими аппаратами и фильмами... За последние две недели аппаратами были снабжены: Южный фронт — 3 аппарата; Восточный фронт — 4 аппарата. Кроме того, тыловые красноармейские части также получили 4 аппарата. Особенно затруднительно в настоящее время снабжение кинематографическими фильмами. Однако, несмотря на это, за те же две недели по красноармейским частям было разослано 72 картины».

В выработанном плане работ киносекции Всебюрвоенкома на 1919 год указывалось, что в течение года прокатные пункты должны быть открыты в главных городах округов и при штабах фронтов. В обзоре политико-просветительной работы в Красной Армии, проделанной с 1 января 1919 года по март 1920 года, указывалось: «Красноармейцы охотно шли в кинематограф. Этим пользовались политико-просветительные работники. Кинематограф мало-помалу становится мощным средством для политического воспитания и просвещения красноармейцев. Кинематографические сеансы сопровождаются пояснительными словами агитаторов».

В одной из инструкций политотделам фронтов бюро предписывало организовать передвижные кинематографы, маршрут которых должен был составляться с таким расчетом, чтобы раньше всего обслуживать те части, которые не имеют своего кинематографа и в которых из-за их отдаленности от центра просветительная работа поставлена слабо.

Бойцы и командиры автоброневого отряда имени Я. М. Свердлова в период их нахождения в 1-й Конной армии своими силами в боевой обстановке оборудовали агиткинопоезд, на средства партийной организации приобрели проекционный аппарат и демонстрировали кинокартины.

В течение 1920 года кинобюро ПУРа выделило для воинских частей 509 программ кинофильмов.

●

В конце лета 1918 года в мастерских Московско-Рязанской железной дороги был оборудован первый агитационно-инструкторский поезд имени В. И. Ленина. 13 августа поезд вышел из Москвы в Казань в свой первый пробный рейс. Он состоял из восьми разукрашенных вагонов, среди которых находился специально оборудованный киновагон. По просьбе военного отдела издательства ВЦИК, оборудовавшего поезд, в нем следовал кинооператор Э. Тиссэ, снимавший его первый рейс.

Сегодня Эдуард Казимирович вспоминает:

— Киновагон работал напряженно. На продолжительных остановках, если позволяла погода, демонстрация кинофильмов производилась прямо из вагона на передвижной экран. Вместе с наступавшими красноармейцами наш агитпоезд двигался на восток. Он прибыл в Казань на следующий день после освобождения города. Я с увлечением снимал наиболее примечательные эпизоды, из которых Д. А. Вертов впоследствии смонтировал картину «Агитпоезд им. В. И. Ленина». Деятельность поезда имени В. И. Ленина положила начало организации специального отдела агитационных поездов и пароходов, созданного ВЦИК.

●

На агитпароходе «Красная звезда» политическим агитатором работала Н. К. Крупская. В качестве кинооператоров с «Красной звездой» поочередно выезжали Г. Гибер, А. Лемберг и П. Ермолов. В. И. Ленин очень внимательно относился к подготовке первого рейса этого парохода. Он приглашал принять участие в рейсе А. М. Горького, которому была забронирована каюта. «Ильича самого тянуло поехать, — писала Н. К. Крупская в своих воспоминаниях, — да нельзя было работы ни на минуту бросать. Накануне отъезда проговорили всю ночь». Днем 27 июня группа политработников выехала из Москвы в Нижний (теперь г. Горький) к месту стоянки парохода. Проводить их приехал Владимир Ильич. На вокзале Ленин беседовал с сотрудниками «Красной звезды», давал им практические советы.

После недолгих сборов в Нижнем «Красная звезда» вышла в рейс. К пароходу, с левого борта, была пришвартована баржа, в нижнем этаже которой находились большой зрительный зал на 650—800 мест (всего помещалось более 1000 человек), сцена, железная, клепаная кинобудка и фотолаборатория. Все помещения парохода и баржи были электрифицированы. В период первой поездки на кинобарже и в местах стоянок было проведено 199 киносеансов, на которых присутствовало 225.300 кинозрителей.

В распоряжении киноработников «Красной звезды» имелось несколько десятков кинолент, в том числе короткометражные фильмы «Октябрьская революция в Москве», «Брест-Литовское перемирие», «Товарищ Калинин» и др. Больше всего имелось кинолент на сельскохозяйственные темы: «Как подготовить корм», «Как выводить сорта трав», «Работа рядовой сеялки «Эльворти», «Сушка овощей» и т. д. Имелись также фильмы общеобразовательного характера: «Ледокол «Ермак», «Занятия приморских жителей», «Пьянство и его последствия» и т. п. Несколько фильмов пользовались особенным успехом. Среди них дореволюционная

кинокомедия «Похождения губернатора» и агитфильм «Отец и сын».

Зрительный зал не мог вместить всех желающих посмотреть кинофильмы, и в хорошую погоду экран оборудовали на берегу, близ места стоянки парохода.

За работой «Красной звезды» следил В. И. Ленин. В переписке с Н. К. Крупской он интересовался работой политотдела, просматривал и отвечал на письма, пересылаемые ему Н. К. Крупской.

●

29 апреля 1919 года с Казанского вокзала в Москве отошел в первый рейс агитпоезд «Октябрьская революция». Во исполнение решений VIII съезда РКП(б) перед коллективом поезда была поставлена задача укрепления связи с деревней, с середняком, организации помощи Советской власти на местах, укрепления прифронтового тыла. Все рейсы этого поезда, так же как рейсы остальных поездов и пароходов, утверждались ЦК РКП(б) и лично В. И. Лениным. В работе поезда «Октябрьская революция» в разное время участвовали старейшие члены Коммунистической партии — М. С. Ольминский, нарком просвещения А. В. Луначарский, нарком здравоохранения Н. А. Семашко, нарком юстиции Д. И. Курский, нарком внутренних дел Г. И. Петровский. Политическими комиссарами этого поезда были Г. И. Петровский, П. И. Воеводин — будущий заведующий Всероссийским фотокиноотделом, С. Е. Чуцкаев и другие.

В 1919 году поезд «Октябрьская революция» совершил шесть поездок. Во всех без исключения рейсах участвовал председатель ВЦИК М. И. Калинин. О деятельности сотрудников поезда «Октябрьская революция» можно судить из отчета о проделанной работе за 18 дней в мае. В отчете указывалось, что за это время было сделано 18 остановок, во время которых М. И. Калинин выступал перед населением и красноармейцами 41 раз.

В отчете о результатах первой поездки сообщалось, что «кинематограф работал днем для школ, вечером под открытым небом для взрослой публики...». В антрактах зрители слушали доклады о текущем моменте или речи В. И. Ленина, записанные на граммофонные пластинки.

Заведовала киновагоном этого поезда тов. Пригожина. В ее распоряжении находился большой по тому времени запас кинолент. Для детей имелись фильмы «О рыбаке и рыбке», «Стрекоза и муравей», «Китайские тени», для юношества— «Праздник коммунистической молодежи», «За красное знамя». Взрослым показывали фильмы «Победа Мая», «Глаза открылись», научный фильм «Жизнь на дне моря». Большим успехом у зрителей пользовался антирелигиозный фильм «Вскрытие мощей Тихона Задонского».

В период рейса поезда сотрудники киновагона, а также прикомандированные кинооператоры работали с огромным напряжением. И хотя они не участвовали в боях с белогвардейцами с оружием в руках, в отдельные дни их жизнь подвергалась смертельной опасности. 22 июня 1919 года политический комиссар поезда П. И. Воеводин в телеграмме на имя В. И. Ленина сообщал, что 21 июня в 8 часов утра неприятельский самолет бомбил станцию Минск в районе стоянки агитпоезда. В 11 часов вечера поезд подвергся повторной бомбежке. «Есть предположение, — сообщалось в телеграмме, — что белогвардейцы определенно покушались на поезд председателя ВЦИК...» М. И. Калинин и политические комиссары поезда поддерживали постоянную связь с ЦК РКП(б) и лично с В. И. Лениным.

Много раз телеграфировал Владимиру Ильичу и П. И. Воеводин. Он сообщал о проделанной работе, о нуждах поезда, просил об оказании помощи. В одной из его телеграмм к Ленину говорилось, что «проезд поезда «Октябрьская революция» во главе с тов. Калининым по губернским городам и волостям Западного края вызывает подъем революционной энергии, готовность всех слоев населения защищать Советскую власть...».

О прибытии поезда в ближайший населенный пункт, расположенный по трассе маршрута, заблаговременно сообщалось по телефону или телеграммой. В одной из телеграмм в Сердобский уездный комитет партии и в уездный исполком П. И. Воеводин сообщал: «... 18-го вечером прибываем в Сердобск... ночью в двенадцать будет кинематограф на открытом воздухе...»

●

Большим событием в работе всех киноорганизаций явился вызов к Владимиру Ильичу Ленину заведующего отделом агитационно-инструкторских поездов и пароходов ВЦИК Я. И. Бурова 25 января 1920 года для отчетного доклада. Этот доклад подвел итоги первого года деятельности агитпоездов и пароходов. После этой встречи было опубликовано (3 февраля) циркулярное письмо, которое известно в нашей историографии как «Замечания В. И. Ленина о работе агитационно-инструкторских поездов и пароходов ВЦИК». До настоящего времени эти замечания В. И. Ленина цитировались довольно произвольно, с большими искажениями. Г. Болтянский, а за ним и все последующие исследователи неправильно указывали, что замечания В. И. Ленина состоят из восьми разделов. На самом деле, как видно из составленного Я. Буровым документа (он хранится в Центральном государственном архиве Октябрьской революции и со-

циалистического строительства), замечания В. И. Ленина состоят из двух разделов: «частного характера» и «общего характера». Группа вопросов «частного характера» состояла из девяти пунктов и отражала замечания В. И. Ленина об улучшении практической работы поездо́в. Группа вопросов «общего характера» состояла из трех пунктов и отражала указания Ленина, относящиеся в основном к организационным вопросам. Большая часть вопросов, затронутых В. И. Лениным, относилась к мероприятиям по улучшению постановки работы киноорганизации. Указания В. И. Ленина об улучшении кинодела явились практической программой работы для всех работников кино.

На третий день после доклада товарищу Ленину Я. Буров вызвал к себе заведующего киносекцией Г. М. Лемберга* и вручил ему специальную инструкцию, в которой предлагалось: разработать план работы кинематографической секции, собрать и обобщить все сведения о работе кино на всех поездах, составить фотоальбомы работы поездов, улучшить контроль за работой сотрудников киновагонов, принять меры к приобретению фотокиноматериалов и т. п.

Короткий срок, установленный Г. М. Лембергу на выполнение намеченных мероприятий (пять дней), заставляет предполагать, что помимо вопросов, изложенных в письме Я. Бурова от 3 февраля 1920 года, В. И. Ленин дополнительно дал ему ряд конкретных заданий.

В соответствии с полученной инструкцией Г. М. Лемберг подготовил ряд альбомов о работе агитационных поездов. 12 апреля Я. Буров совместно с Г. Лембергом пишет в ВФКО о срочной отпечатке «вне очереди четырех комплектов снимков с вагонов поезда «Красный казак» для тов. Ленина... и Луначарского, а также последних фотографий вышеназванного поезда оператора Левицкого и фотографа Савельева».

В связи с тем, что большинство замечаний В. И. Ленина о работе кино относилось к компетенции Всероссийского фотокиноотдела (ВФКО), созданного в августе 1919 года, Д. И. Лещенко, назначенный заведующим этим отделом, направил в Совнарком 28 мая 1920 года письмо:

«Ответ тов. Ленину**.
Всероссийским фотокиноотделом приняты всевозможные меры по закупке пленки, картин и других необходимых фотокиноматериалов из-за границы***: до сих пор реальных результатов добиться не удалось. Особенно велика нужда в сырой пленке, которой совершенно нет даже для наиболее важной общеполитической работы, например для снимаемых в данный момент картин по борьбе с Польшей. Вся пленка и агитационные картины распределяются фотокиноотделом по степени важности использования согласно особого плана; параллелизм в деле снабжения недопустим. Фотокиноотдел не возражает против закупки отделом поездов ВЦИК пленки из-за границы... но лишь при непосредственном нашем участии и передачи всей поступившей пленки в фотокиноотдел для планового распределения. Фотокиноотдел настойчиво ходатайствует перед Председателем Совнаркома о необходимости обратить внимание Внешторга на крайнюю срочность и важность приобретения пленки из-за границы для нужд отдела для создания агитационных и научно-технических картин...»

Это письмо лишний раз свидетельствует о том, что указания В. И. Ленина об улучшении кинодела служили путеводной звездой для всех работников кино.

В 1920 году агитационно-инструкторские поезда продолжали свою интенсивную работу. Для обеспечения киновагонов всем необходимым киносекция отдела агитпоездов неоднократно обращалась в ВФКО за содействием в отпуске запчастей и киноматериалов.

Любопытная подробность: за ремонт киноаппаратуры отдел агитпоездов расплачивался главным образом продуктами. Так, за ремонт нескольких передвижных киноустановок в июне 1920 года бригаде механиков было выдано 12 пудов муки...

●

Из всех агитпоездов в 1920 году наибольшее число рейсов совершил поезд «Октябрьская революция». В двух из них принимал участие в качестве кинооператора один из опытнейших работников советского кино А. А. Левицкий. Во время второй его поездки летом 1920 года М. И. Калинин выступал на митинге под с. Тальным пере́д бойцами 6-й кавалерийской дивизии 1-й Конной армии, направлявшейся на польский фронт.

В то время как М. И. Калинин произносил речь, вражеский самолет обстрелял из пулемета красноармейцев.

— М. И. Калинин, — вспоминает об этом эпизоде А. А. Левицкий, — говорил с тачанки, и притихшие красноармейцы с волнением ловили каждое его слово о воинском долге. В это время в воздухе послышался шум мотора приближавшегося самолета. Я установил свой аппарат и решил заснять Михаила Ивановича и самолет, кружившийся над местом митинга. Но вот самолет начал снижаться. И вдруг

* Г. М. Лемберг — отец кинооператора А. Г. Лемберга.
** Документ озаглавлен: «Копия ответа тов. Ленину».
*** В замечаниях В. И. Ленина о работе агитпоездов предлагалось организовать за границей представительство для закупки и транспортировки кинолент, пленок и всякого рода кинематографического материала.

совершенно неожиданно для красноармейцев с самолета раздались пулеметные очереди. Часть бойцов бросилась в укрытие, другие открыли по вражескому самолету ответный огонь. Во время сутолоки аппарат мой сбили, снимать мне не пришлось, но я отчетливо видел, что ответным огнем самолет был поврежден и, накренившись, начал удаляться. Михаил Иванович Калинин во время этого эпизода сохранял полнейшее хладнокровие и спокойствие: стоя во весь рост, не слезая с тачанки, он наблюдал за развязкой событий. После того как все красноармейцы собрались и был водворен порядок, М. И. Калинин продолжил свое выступление.

●

«... Кавказ. Заброшенный аул. Сюда въезжает походный волостной кинематограф с работающего на Кавказе поезда ВЦИК «Советский Кавказ». Мигом разлетается по аулу весть о прибытии невиданного чуда, и на ноги поднимается весь аул. Не успели еще раскинуть экран и пустить в ход подвижную станцию, как уже выросла огромная толпа. Через минуту она жадно впивается глазами в экран. И чудо: в толпе множество женщин-мусульманок, а мужчины-мусульмане не обращают на это ни малейшего внимания. Жажда увидеть что-то новое, никогда не виданное в этом тихом ауле зрелище захватила единым желанием толпу зрителей, и предрассудок как-то пал. На экране показывался «Товарищ Абрам». А если бы показать производственную фильму, рисующую, например, роль нефтеносного Кавказа в общем устройстве Советской России, какую бы жатву мог пожать любой агитатор!»

Это строки из одного архивного документа, написанного рукой Я. Бурова.

Вспоминая о другом рейсе, Я. Буров писал:

«Высокий берег далекого Прикамья... Вечер. Темнота уже давно окутала высокие берега Камы и село Тихие горы, где работает пароход «Красная звезда». Уже довольно поздно, но село еще не спит. Все оно высыпало на берег. Крестьяне, судорабочие, эшелоны перекидываемых на Деникина войск (дело было сейчас же после разгрома Колчака)— несколько тысяч зрителей чего-то ждут. Но вот с парохода команда механиков и рабочих несет части кинематографа. Быстро устанавливается экран, налаживается на столбах полевая проволока кабеля, в походной будке устанавливается аппарат. Еще момент — на экран брызнул яркий сноп света, и перед затаившими дыхание тысячами зрителей на экране четко вырисовывается надпись: «Вскрытие мощей Тихона Задонского». Одна за другой мелькают картины разоблачения искусного обмана, которым попы веками туманили головы трудящихся... Сеанс окончен. С неохотой расходятся зрители... С парохода на берег полился яркий свет прожектора: то «Красная звезда» провожает тихогорцев, освещая им путь по каменистому берегу».

●

Большую работу проделал в ноябре 1920 года отдел агитпоездов по обслуживанию рабочих Подмосковного угольного района. Специальный киновагон, имевший передвижные киноустановки, в ноябре 1920 года, к третьей годовщине празднования Октябрьской революции, побывал в Туле, Щекино, Сумароково, Оболенске и в других населенных пунктах, демонстрируя агитационные кинокартины.

В одном из отзывов Щекинского райкома партии говорилось: «В 4 часа 15 минут вечера начался сеанс кинематографа в присутствии 200 человек, преимущественно детей шахтеров. Сеанс начался картиною «Мозг Советской России». Радость детей была неописуема при виде на экране советских государственных учреждений, а затем тов. Ленина и других пролетарских вождей. Дети издавали крики восторга... К началу 2-й картины театр, вмещающий около 1000 чел., был полон. Кроме этой картины зрителям еще были показаны «Отец и сын», «Репка» и «Товарищ Абрам». После демонстрирования картин агитаторы выступали с пояснениями. «Большинство из рабочих и крестьян,— говорилось далее в отзыве,— тем более из детей, живые картины видели в первый раз, и для них киносеанс представлял двойной интерес. Несмотря на то, что в театре было около 10 градусов холода, никто из театра... не думал выходить».

А вот запись из дневника, составленного в период работы этого киновагона: «12 ноября. Оболенск. На станции железной дороги был поставлен один продолжительный сеанс из 6 картин в продолжение от 6 часов 30 минут до 8 часов 30 минут... Присутствовало около 1400 человек. Впечатление произведено самое великолепное».

Вот, наконец, выдержка из письменного доклада секретаря политкома при политотделе Подмосковного каменноугольного бассейна, показывающая отношение рядовых сотрудников киносекции отдела к порученной им работе:

«... Несмотря на все трудности и лишения, Вашими сотрудниками тт. Бараевым, Густовым и Павленковым работа была проведена блестяще. Упомянутые товарищи работали везде со всей своей энергией, иногда даже целый день голодными...»

В годы, когда рождался новый мир, киноработники с честью служили революционному народу...

Леонид Малинов

Встреча с Джамбулом

... Это было в 1940 году, в дни подготовки к всенародному празднованию двадцатилетия Казахской Советской Социалистической Республики. Московские и казахские кинодокументалисты работали тогда над фильмом «Казахстан». Нам предстояла встреча с 93-летним народным поэтом Джамбулом. Никакой предварительной договоренности об этой встрече не было, и мы — съемочная группа, а также участники съемок — акыны, охотники вместе с беркутами, лисицами, зайцами и даже волками— выехали ночью из Алма-Аты «на авось». От аула, в котором проживал Джамбул, нас отделяли 80 километров.

В ауле, куда мы приехали, наш спутник акын Нурпеис показал на стоявший вдали дом:

— Вон видите, там живет Джамбул! Это его «дворец», прямо туда нам и надо.

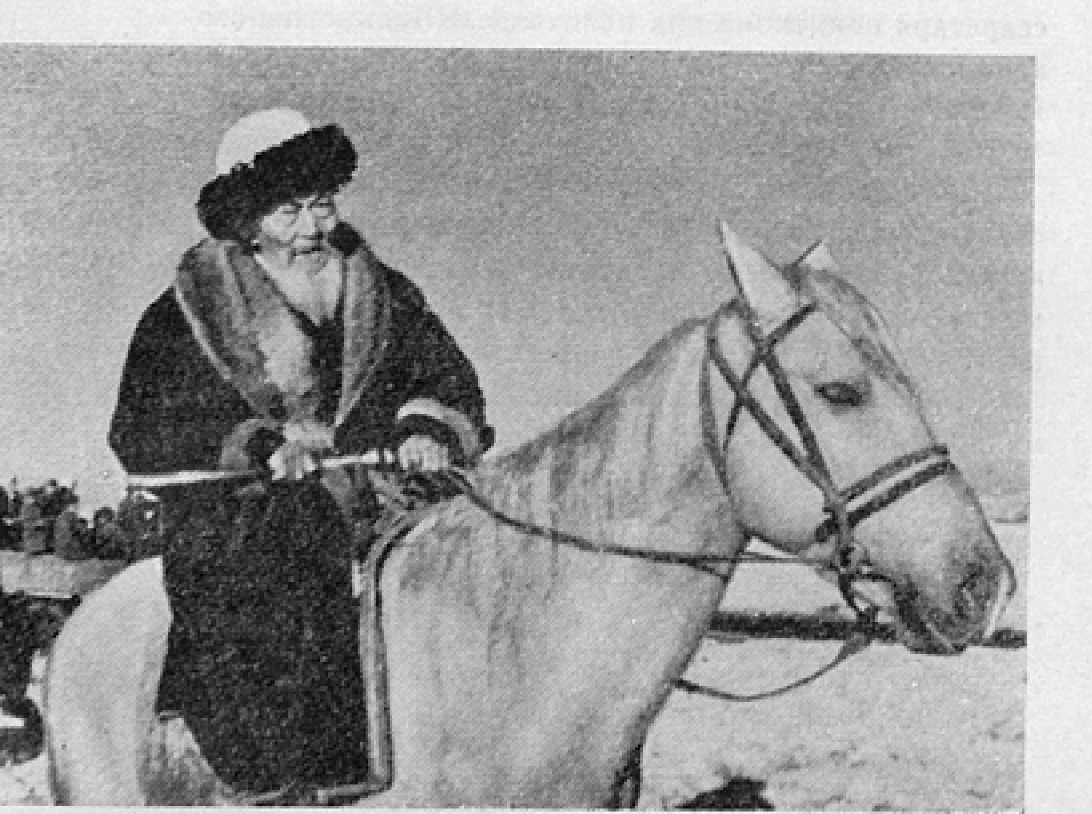
... От домашних мы узнаем, что Джамбулу нездоровится и он вряд ли сможет с нами встретиться. Но мы пошли в юрту Джамбула, которая стояла по соседству с новым домом, и у его гостеприимных родственников стали ждать приема. Спустя некоторое время мы услыхали, что Джамбул решил все-таки выйти к нам.

Кинооператор Д. Ошурков начинает действовать... Увидев нас, москвичей, и киноаппаратуру, Джамбул улыбнулся просто и тепло.

Через переводчика мы объяснили, зачем его потревожили: в картине о праздновании двадцатилетия Советского Казахстана необходимы кадры со старейшим певцом... Намекнули и на то, что погода стоит хорошая — съемочная

— Тем более,— добавил оператор Ошурков,— что здесь в ауле впервые находится новый советский звукозаписывающий аппарат...

«Джамбул». Кадр из документального фильма



Узнав, что мы недавно из Москвы, Джамбул стал вспоминать о своих встречах в Москве, называя знакомые имена и фамилии. Он вдруг начал торопить нас, весело шутить. Возникло чувство непринужденности. Зашумели дети, окружавшие нас. Раздались аплодисменты, им вторило гулкое горное эхо. Между тем во дворе, на большом ковровом настиле, расположились почти все жители соседних аулов. Последним сел на корточки Джамбул.

Он взял домбру, и... понеслись звуки прекрасной песни. Акын пел долго и вдохновенно. Проникновенность его песен доходила и до нас, не понимавших языка. Многие подходили к этому обаятельному человеку и целовали его, а он всех по-отцовски обнимал и по-казахски говорил слова привета. Акыны забыли, что такое усталость. Они, вслед за Джамбулом, пели свои родные песни. Это было настоящее соревнование поэтов!

Съемочная и звукозаписывающая аппаратура работала исправно. Однако никто не собирался уходить, тем более что толпу облетела весть о предстоящей съемке старинного казахского национального вида конного спорта — кокпар.

Все подготовительные работы были уже выполнены, и киногруппа двинулась к месту игры. А Джамбул?

Мы проводили его в дом, где он строго наказал домашним, чтоб нас обязательно пригласили к обеду. Мы обещали старейшему акыну вернуться после съемок.

На полпути к месту игры вдруг все следовавшие за нами обернулись. Каково же было наше удивление, когда мы увидели Джамбула, горделиво восседавшего на лошади золотистой масти.

Под «аккомпанемент» шуток Джамбула мы быстро двинулись к месту предстоящих событий. Скоро показалась большая поляна, окруженная холмами. На поляне появились всадники. Джамбул подъехал к ним. Он что-то советовал, давал указания. Группы всадников оживились, и в воздухе разнеслись их певучие возгласы.

Присутствие Джамбула на соревнованиях подняло настроение всех. То и дело слышалось: «Джамбул, Джамбул»... Состязание было массовым с неограниченным количеством участников от каждого аула. Аулы намерены были показать своих лучших всадников.

Наконец тяжелая туша козла была передана приготовившимся всадникам. Завязалась отчаянная



Кинематографисты в гостях у Джамбула

борьба за овладение тушей. Защелкали затворы киноаппаратов.

Началось испытание ловкости и смелости джигитов, выносливости казахского коня. После долгой борьбы один всадник при помощи своих друзей овладевает наконец тушей, точно вихрь летит к Джамбулу и бросает ее к ногам коня. Джамбул пожимает руку победителю.

Для того чтобы продолжительными съемками не утомлять Джамбула, мы решили проводить его в аул, а в оставшееся время до захода солнца заснять игру «Аудары-Су». Джамбул мгновенно изменился: как это так, мы все не устали, а он, Джамбул,— устал! «Нет, не таков еще Джамбул»,—передал его слова переводчик. И, подъехав к нам, Джамбул дал знать, что можно продолжать съемку. Пришлось повиноваться.

«Аудары-Су» — игра, когда два всадника на всем скаку пытаются стащить друг друга с коня. Джамбул воспел ее, так же как другие игры. В этих играх воспитывается мужество, решительность, находчивость.

«Второе отделение» заняли съемки охоты с беркутами. Казахский народ, его акыны, а с ними и Джамбул сложили много прекрасных легенд и песен о смелых и находчивых друзьях охотников — беркутах, соколах и ястребах.

Слушая песню, тихо напеваемую Джамбулом, все мы наблюдали за искусством охоты с беркутами.

... Поздно вечером мы проводили Джамбула домой, выпили за его здоровье крепкий кумыс и дружески с ним распрощались. Как жаль было расставаться с этим обаятельным, необыкновенно простым стариком! Но Джамбул, прощаясь, пригласил нас к себе в гости, и мы дали слово обязательно приехать...

«В гости к Джамбулу!» — в те годы это стало традицией всех народных празднеств и торжеств в Казахстане, традицией прекрасной и полной глубокого смысла. Так было и в дни народных празднеств в честь двадцатилетия Казахской Республики.

В день нового нашего приезда гости, делегаты многих национальностей нашей Родины, сошлись в гостеприимном доме Джамбула — первого из советских поэтов, кто с такой огромной выразительностью и силой поднял в стихах великую тему братской дружбы народов.

Здесь, в его доме, полновластно царила поэзия. Джамбул передал домбру своим ученикам, и они показали гостям высокое искусство казахской песни-импровизации. Акыны Нурпеис, Нурлы-бек, Орумбай Утемгали слагали поэмы о дружбе народов.

Свои стихи-импровизации Джамбул создавал под звучание домбры. Он был одновременно поэтом, домбристом и певцом. Музыка поэзии Джамбула делала еще выразительнее, еще яснее ее смысл. И в этом отношении звукозапись голоса Джамбула чрезвычайно ценна для новых поколений...

Публикация

М. Шкапа

М. Горький беседует о фильмах

Горький пришел с просмотра кинокартины «Чапаев». С ним были секретарь Крючков с женой, давнишний друг семьи художник Ракицкий и комендант дома Кошенков. Раздевшись, Горький присел у стола. Его окружили домашние.

В автомашине, по дороге к дому, впечатлениями не делились. Сейчас разговор вращался вокруг увиденного на экране. Сходились на одном: картина замечательная. Горький слушал молча, временами задумывался, уходя в себя. Это заметили и попросили его сказать свое мнение. Он продолжал курить и не спешил включиться в беседу.

За вечерним столом, когда все выговорились, Горький спросил:

— Интересуетесь, — он повернулся к Ракицкому,— в чем секрет успеха «Чапаева»?

— Да, да! — подтвердил Ракицкий,— картина отличная! Но в чем ее сила?

Горький ответил:

—Думаю, что успех родился от счастливого сочетания чудесного материала с правильным подходом к нему режиссеров, знающих законы искусства.

Он посмотрел в темное окно, добавил:

— Они показали отличное умение применить эти законы.

Ракицкий, обычно молчаливый, попросил раскрыть, в чем выразилось это сочетание.

— Имею в виду,— ответил Горький, продолжая смотреть в окно,— исключительно действенную фигуру Чапаева, как исторического лица. Социальный фон, среда, в которой развертывается содержание, тоже полны движения. Главный герой действует, его друзья и враги действуют, конфликтуют, борются. Душой художественного произведения всегда был и будет конфликт! Не механическое столкновение слепых пешек, а конфликт, решающий важнейшие вопросы бытия героев! Чапаев и чапаевцы страстно хотят жить по-новому. Их враги — «беляки», хотят жить по-старому, не слезая со спины «серой скотинки». Новое страстно напирает, старое яростно огрызается! В каждом кадре зритель видит это борение сил и страстей, когда на карту поставлены жизни. С первой минуты зритель взволнован: кто победит? Чапаевцы, с ясным соколом Василь Ивановичем во главе, или черное воронье, возглавленное белым полковником?

Горький умолк было, но Ракицкий и Кошенков не дали ему остановиться. Да и сам он, видимо, хотел говорить о взволновавшей его картине.

— Судьба героя — это главное, что вызывает интерес к художественному произведению,— сказал Горький.— Васильевы это поняли. Они обострили конфликты, углубили их. Сблизили, так сказать, враждебные силы... Чапаев и полковник даны крупным планом, ярко освещены. Не скопированы, а типизированы, не сфотографированы, а приподняты, укрупнены. Это дало силу образам Если хотите, это метод письма — и режиссерский, и фурмановский метод, ясный, без нагромождений. Фокусы формалистов-«экспериментаторов» их не соблазнили. Их настоящие учителя — Шекспир и Толстой, знавшие цену конфликта. Васильевы

пошли по верной дороге сюжетного искусства. Сюжет, то есть связь жизненных явлений, выраженная через людей, через их поступки и чувства, — основной стержень картины, ее скрепа и сила, ибо законы искусства отменить нельзя. Они вечны! Васильевы это признали и дали картину «Чапаев» — это чертовски талантливо! Да, это шедевр! — Говоря, Горький пристукивал по столу кончиками пальцев.

Горький оставался во власти мыслей, возбужденных «Чапаевым». Он заговорил о Фурманове, о том, что это был даровитый, многообещающий художник.

— Он, в сущности, сделал первые шаги в литературе. Его «Чапаев» — сильный образ, но в кинокартине он более ярко выражен.

— Почему? — спросил Кошенков. — Чапаев Фурманова тоже яркий образ!

Не получая ответа, Кошенков немного смутился, совсем тихо и непонятно для чего добавил:

— Я знал Фурманова в жизни. Очень сильный был человек, и очень чуткий, настоящий коммунист! В Госиздате работал с ним.

Горький повернулся к Кошенкову.

— Я согласен — сильный! Но ему не хватало художественного опыта, он был в плену у событий, а настоящий художник лишь отталкивается от фактов. Домысливая, укрупняя их, художник тем самым выявляет социально-идейный смысл увиденного и воплощает его в художественных образах. Это огромная работа сознания и в этом особенность и сила художника, преобразующее воздействие искусства на жизнь.

— Да, Васильевы — настоящие художники! — произнес несколько раз Горький.

Он прошелся по комнате, снова опустился на стул.

— Да, их картина будет жить, как великая и вечно живая народная эпопея! — произнес он громче обычного. — Она полна огромного социального дыхания. Посему ее художественное значение непреходяще. Обратите внимание: Чапай утонул, но вы не скажете, что он побежден. Нет — он и мертвый, как живой! Он бился до последнего патрона и бросился в волны Урала лишь для того, чтобы вновь собрать своих героев и вновь крушить врагов трудового люда. Таков накал страстей. Картина полна неугасимой веры в силу народной правды, в правоту Ленина! Убедительная картина! Я любовался Василь Ивановичем, Анкой, Петькой, Клычковым... Вот Чапаев и Петька летят на тачанке... Куда? Вперед, в будущее! Все это чертовски талантливо!.. Отлично боролись, отлично руководили большевики! Ныне отлично показали эту борьбу в искусстве! От гордости за народ дух захватывает!

Чай был допит и забыт. Вокруг Горького сидели близкие ему люди, они спрашивали его о чем хотели, они слушали его ответы, доступные для понимания самого неискушенного ума. Кошенков в этих беседах всегда был своеобразным бродилом, возбудителем. Сегодня он сидел на своем коньке и теребил благоволившего к нему Алексея Максимовича.

— А какие еще картины близки к «Чапаеву»? По интересу... — Кошенков остановился, подыскивая слово.

— А какие вы считаете хорошими? Какие запомнились вам? — обратился Горький ко всем.

Стали вспоминать. Назвали «Путевку в жизнь» Экка, «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Встречный» Юткевича и Эрмлера, «Пышку» Ромма, «Юность Максима» Козинцева и Трауберга. Были названы и некоторые другие фильмы.

Горький сказал:

— А кто видел «Границу»? Отличная картина!

«Границу» видел Кошенков, но не считал ее выдающейся.

— Картина, как картина! — заключил Кошенков.

О «Границе» Горький не захотел спорить. Он заговорил о другом, о том, почему именно запомнились названные картины.

— Как видите, запомнились только сюжетные картины, сделанные в соответствии с правдой жизни, ибо — неправда всегда на ножах с искусством!

Вечерний разговор, вызванный «Чапаевым», превратился в беседу о киноискусстве. Она закончилась поздно. Таких бесед, возникавших по случаю, а иногда и «так», ни с того, ни с сего, было немало в доме Горького. Он любил непринужденный разговор с простыми людьми, его окружавшими. Впрочем, как я замечал, непринужденный внешне разговор, направлялся хозяином и был для него источником, дававшим ему нужные наблюдения. Мне кажется даже, он экспериментировал, проверяя свои выводы, предположения.

М. Высоцкий

Новые методы съемки фильмов

В наши дни с необычайной быстротой совершенствуется техника кинопроизводства. Мы считаем полезным познакомить читателей с некоторыми новинками в этой области.

В статье кандидата технических наук М. Высоцкого рассматриваются новые методы съемки фильмов с помощью видеомагнитофонов и замкнутых телевизионных систем, сообщается о новейших работах по так называемой термопластической записи изображения.

Казалось бы, еще совсем недавно закончились работы по переводу студий с фотографического на магнитный способ звукозаписи кинофильмов, обеспечивший ряд преимуществ — немедленное воспроизведение без промежуточных процессов обработки фонограммы, многократное использование магнитной ленты и др., а на страницах газет и журналов уже замелькали сообщения о новых достижениях науки и техники — магнитной записи изображений.

Возможно ли это? Да, оказывается, возможно!

Если в павильоне вместо обычной киносъемочной камеры установить передающую телевизионную камеру, подобную применяемой в телевидении, то с ее помощью можно превратить колебания светового потока на объекте съемки в электрические колебания и зафиксировать их на магнитной ленте, подобно тому как в настоящее время фиксируются звуковые колебания, преобразованные с помощью микрофона в электрические. Если далее магнитную ленту с записанными электрическими сигналами изображения воспроизвести в аппарате, называемом «видеомагнитофоном», и к его выходу подключить телевизор, то на экране последнего в результате обратного преобразования электрических сигналов в световые появится зафиксированное ранее изображение. Таков в весьма элементарном изложении принцип действия всей системы.

Хотя, как нетрудно видеть, принцип этот в основном один и тот же, что и при магнитной записи звука, однако в процессе записи электрических сигналов изображения возникают большие трудности. Достаточно сказать, что если при наиболее высококачественной звукозаписи приходится иметь дело с частотным диапазоном до 15 тысяч герц, то при записи электрических сигналов изображения необходимо обеспечить фиксацию частотного диапазона порядка 4—6 миллионов герц.

Как показывают расчеты, если применить даже самые высококачественные магнитные ленты и весьма узкие щели магнитных головок для того, чтобы записать полосу частот в 4 миллиона герц, лента в аппарате должна продвигаться со скоростью около 40—50 метров в секунду, или почти в 100 раз быстрее, чем в синхронном магнитофоне. При этой скорости на обычном рулоне магнитной ленты в 300 погонных метров удалось бы записать программу длительностью всего лишь в 6 секунд, не говоря уже о том, что конструктивное выполнение такого устройства представляет исключительные трудности.

Однако выход из создавшегося положения был найден. Значительное снижение скорости движения ленты было достигнуто записью сигналов изображения не вдоль, как обычно, а поперек ленты несколькими быстро вращающимися магнитными головками. Интересно отметить, что этот принцип записи был впер-

вые предложен советским изобретателем К. Л. Исуповым еще в 1932 году (авторское свидетельство № 34173).

На рис. 1 показан общий вид современного видеомагнитофона.

В нашей стране опытные образцы видеомагнитофонов разработали завод «Ленкинап» в Ленинграде и Всесоюзный научно-исследовательский институт звукозаписи в Москве.

Запись изображений в видеомагнитофоне производится быстро вращающимися магнитными головками шириной 0,25 *мм* каждая поперек 50- или 70-*мм* магнитной ленты, движущейся со скоростью всего лишь 380 *мм/сек* (то есть даже несколько меньше той, которая принята в настоящее время при звукозаписи кинофильмов — 456 *мм/сек*).

Схема лентопротяжного механизма видеомагнитофона показана на рис. 2. Четыре магнитных головки смонтированы на диске *3*, насаженном на ось мотора *1*, обеспечивающего вращение головок со скоростью порядка 14000 оборотов в минуту. Таким образом, если учесть продольное движение ленты и вращение головок, то общая эквивалентная скорость, при которой осуществляется запись телевизионных сигналов, составит около 40 метров в секунду. Чтобы лента очень плотно прилегала к изогнутой поверхности диска с головками, используется особое вакуумное устройство *2*. В процессе записи одна из головок постоянно соприкасается

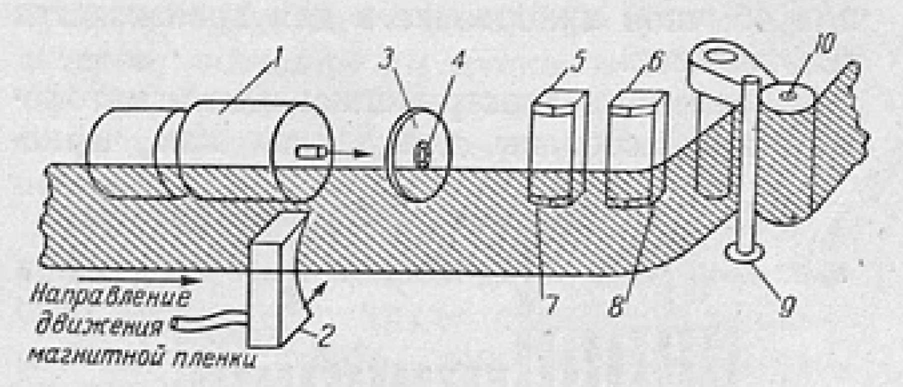


Рис. 2. Схема лентопротяжного механизма видеомагнитофона

с лентой. Каждая головка в свою очередь соединяется с электронными элементами системы посредством специального коммутирующего устройства *4*, время работы которого точно контролируется. Звук, сопровождающий телевизионную программу, в отличие от сигналов изображения, записывается не поперек ленты строчным методом, а вдоль ее верхнего края обычным способом, как на любом магнитофоне (*5* — стирающая головка, *6* — головка записи-воспроизведения звука). Вдоль нижнего края ленты записываются контрольные сигналы (с помощью головок *7* и *8*), обеспечивающие, совместно с электронной системой, высокую степень равномерности продвижения ленты в видеомагнитофоне (*9* — насадка, ведущая пленку, *10* — прижимной ролик). Если в обычном магнитофоне недостаточная равномерность продвижения ленты приводит к неприятному явлению — плаванию звука, то в видеомагнитофоне — к нечеткости и расползанию изображения на телевизионном экране.

На рис. 3 показано расположение записи строчных сигналов изображения *3*, сигналов звука *1* и контроля *2* на магнитной ленте.

На описанный видеомагнитофон программа может записываться непосредственно с передающей телевизионной камеры, установленной в павильоне или на натуре, с телевизора, а также с линии ультракоротковолновой трансляционной системы. Изображение можно воспроизводить на телевизионном экране немедленно, без какой бы то ни было предварительной обработки ленты с записью.

Записанная программа стирается, когда в ней отпадает надобность, а затем магнитная лента может использоваться для записи новых программ.



Рис. 1. Общий вид современного видеомагнитофона

Видеомагнитофоны могут применяться в телестудии и киностудии для консервации программ в целях последующей передачи в различное время, для немедленного контроля при обычной киносъемке и для производства телефильмов.

Современные конструкции видеомагнитофонов приспособлены для записи как черно-

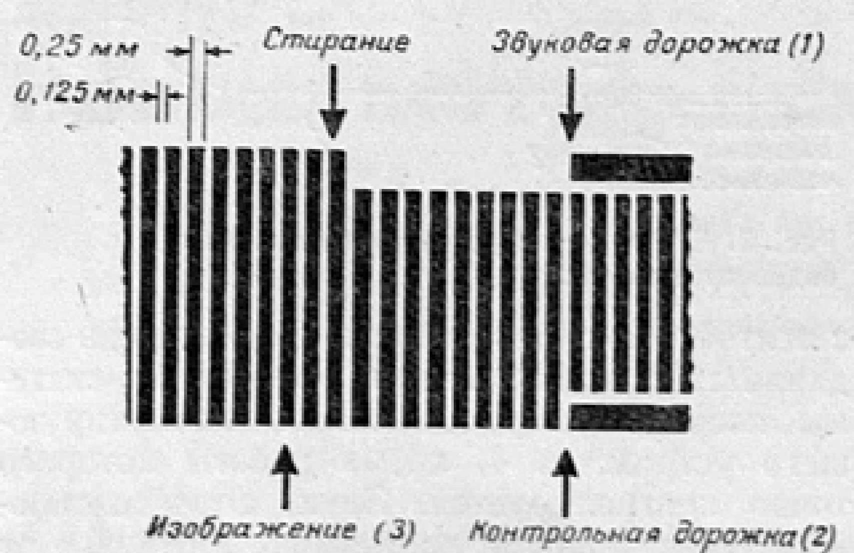


Рис. 3. Схема расположения на магнитной ленте записи сигналов

белых, так и цветных изображений и оборудованы устройствами для создания спецэффектов: наплывов, вытеснений, двойных экспозиций и других, осуществляемых простым поворотом рукоятки (в отличие от применяемых в настоящее время сложных оптико-механических установок для трюковой печати).

Кроме того, в них предусмотрены устройства, позволяющие монтировать фильм электронным способом без применения ножниц и клея. Монтаж производится путем электрической перезаписи (подобно тому как перезаписывается звук в фильме с нескольких фонограмм на одну). Для этой цели применяются несколько воспроизводящих видеомагнитофонов, на которые устанавливаются монтируемые отрезки магнитной ленты с записанным на нее изображением отдельных эпизодов и один записывающий видеомагнитофон, в который заряжается чистый рулон магнитной ленты, рассчитанной на целую часть фильма. Режиссер воспроизводит и тут же просматривает на экране видеоконтрольного устройства монтируемые эпизоды, и те из них, которые он считает необходимым включить в фильм, перезаписывает на чистый рулон магнитной ленты, заряженный в записывающий видеомагнитофон, осуществляя, по ходу монтажа, наплывы, вытеснения, двойные экспозиции и другие виды спецэффектов. Для удобства работы видеомагнитофоны снабжены счетчиками метража, устройствами для мгновенной остановки магнитной ленты и другими приспособлениями.

●

Каждый месяц в нашей стране вступают в строй новые телецентры и радиорелейные линии, непрерывно растет число телевизоров, около которых каждый вечер собираются миллионы телезрителей.

Чтобы обеспечить регулярное телевещание и удовлетворить растущие требования, необходимо готовить огромное количество программ.

Выходом из создавшегося положения, как показывает практика, является увеличение производства телефильмов, которые практически являются для телевидения тем же, что звукозапись для радиовещания.

Программы для телевидения, зафиксированные на магнитную ленту, можно размножать и рассылать по телецентрам из Москвы, Ленинграда, Киева и любых других городов, где будет налажено их производство, и передавать через местные телецентры любое число раз в удобное для данной местности время.

Создавая телефильм, можно хорошо отрепетировать, поставить и выпустить телевизионную программу, точно спланировать ее по времени, а также избавиться от ошибок и промахов, которые зачастую случаются при непосредственной передаче из телестудии.

Широкое применение телефильмов ставит на службу телевидению весь тот арсенал технических средств, которые созданы кинематографией больше чем за 60 лет ее существования.

Интересно отметить, что по данным, приведенным в журнале «American Cinematographer» (июнь 1960 года), около 90 процентов всех телевизионных программ в США предварительно засняты на кинопленку, в то время как 6 процентов записано на магнитную ленту. По мере роста производства видеомагнитофонов и освоения новой технологии производства процент телефильмов, записываемых магнитным способом, будет все время увеличиваться.

Развитие новой техники в области кинематографии и телевидения показывает, что у них очень много общих проблем — таких, как освещение, студийная акустика, микрофоны, звукозаписывающая аппаратура, оптика, съемочная и вспомогательная техника и многое другое.

В условиях нашей страны, ведущей плановое хозяйство, задача кино и телевидения — максимально удовлетворить культурные запросы советских людей. Для этого прежде всего необходимо шире использовать существующую производственную базу кинематографии для создания телефильмов.

Киностудии есть сейчас во всех республиках Советского Союза, и на них можно организовать производство телефильмов.

Телевидение в свою очередь может и должно повлиять на улучшение техники, технологии и экономики производства и показа кинофильмов. Возможности «телевизионной кинематографии» настолько велики, что полностью не поддаются предсказанию.

Что нового может внести телевидение в процесс производства кинофильмов? Для этого достаточно сравнить условия производства кинофильмов обычным способом и «кинотелевизионным».

При обычной киносъемке результат ее может быть выяснен лишь после обработки негативной пленки и печати позитива, то есть не раньше, чем на следующий день. В случае неудачи необходимо произвести повторные съемки, что связано с дополнительными трудностями и затратами. Практически окончательные результаты получаются лишь после съемки шести-восьми и более дублей. В итоге за целый день работы получается лишь несколько полезных минут готового фильма.

Иначе обстоит дело при съемке телевизионным способом, когда в павильонах и на натуре вместо киносъемочной применяется передающая телекамера. Телевизионная аппаратура дает возможность немедленно воспроизвести снимаемое изображение в различных, даже удаленных от павильона местах. Режиссер может увидеть на экране видеоконтрольного устройства снимаемое изображение и дать оператору необходимые указания. В результате после небольшого числа пробных съемок, производимых непосредственно одна за другой, могут быть найдены наилучшие варианты. Особенно большие возможности получает режиссер, если работа ведется с применением нескольких камер. Так, например, при трех камерах с четырьмя различными объективами у каждой можно получить без перемещения камер двенадцать различных вариантов изображений снимаемой сцены. Все эти изображения могут наблюдаться режиссером на трех видеоконтрольных устройствах. Вполне естественно, что режиссер почти всегда сможет выбрать изображение, соответствующее его замыслу. Это благоприятно скажется как на работе режиссера, помогая ему найти наилучшую трактовку сцены, так и на работе актеров, позволяя им лучше войти в роль, так как при этой системе действие развивается в логической последовательности, без перерывов.

Таким образом, применение телевидения при съемке даст возможность повысить качество творческого труда съемочной группы, а также удешевить, упростить и ускорить процесс производства фильмов.

Однако это еще не все. Известно, например, что телевизионные передающие трубки значительно чувствительнее фотографической эмульсии пленок, используемых для киносъемок. Поэтому съемки могут производиться при значительно более низком уровне освещения. При этом обеспечиваются огромная экономия электроэнергии, более благоприятные условия для работы актеров и других членов съемочной группы, улучшение качества съемок.

Освоение магнитной записи изображений и последующее улучшение аппаратуры (магнитных головок, ленты и др.) позволит в дальнейшем широко применить этот метод в первую очередь для производства телефильмов.

Возможен другой вариант применения телевидения в кино — это использование в процессе производства кинофильмов наряду с

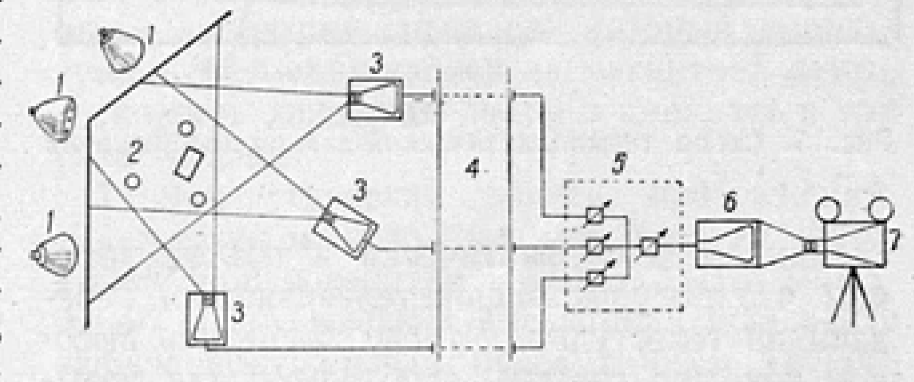


Рис. 4. Схема замкнутого телевизионного канала:
1—осветительные приборы; *2*—объект съемки; *3*—передающи телевизионные камеры; *4*—канал телепередачи; *5*—пульт управления и электронная аппаратура; *6*—видеоконтрольное устройство; *7*—киносъемочная камера

киносъемочной также и телевизионной аппаратуры, образующей замкнутый телевизионный канал, схема которого приведена на рис. 4. В этом случае выпускаемый кинофильм явится результатом двух последовательно протекающих процессов — телевизионного и кинематографического. В павильоне кино-

студии устанавливаются передающие телевизионные камеры (вместо киносъемочных) и при этом используются все рассмотренные выше преимущества, а киносъемка производится вне павильона с экрана видеоконтрольного устройства при стационарном положении киносъемочной камеры. Тогда процесс

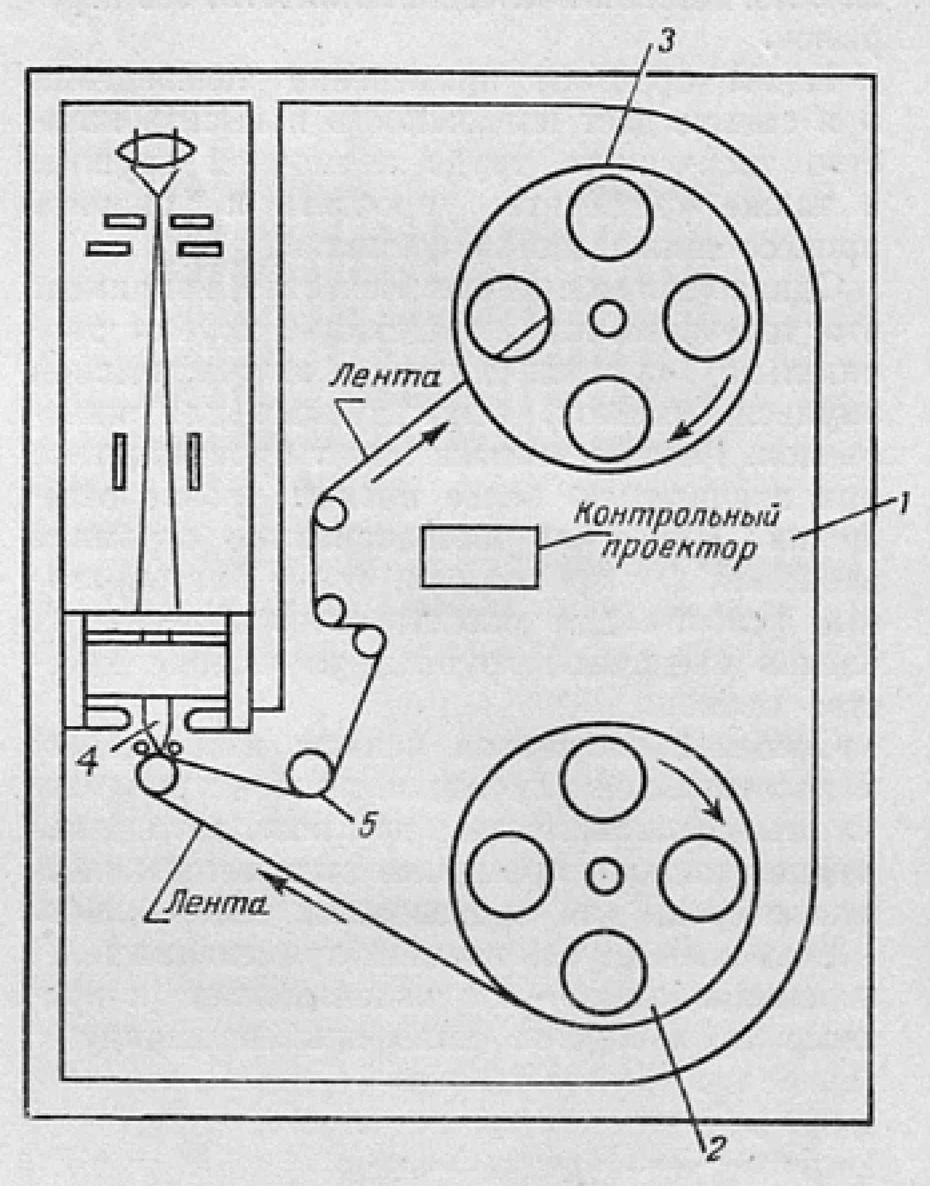


Рис. 5. Схема термопластической записи изображения

съемки сводится фактически к тем же приемам, что и осуществление телевизионной передачи из телестудии. Чтобы обеспечить высокое качество съемки, необходимы так называемые «замкнутые телевизионные системы», рассчитанные на значительно большее число передаваемых строк, чем используется при телевещании (800—1200 вместо 625), что, впрочем, не представляет принципиальных трудностей. Этот метод производства фильмов для телевидения применяется в Англии фирмой «High Definition Films» и дает хорошие результаты.

Развитие и применение систем с большими телевизионными экранами еще больше свяжут между собой кино и телевидение.

Интересно отметить, что совсем недавно один из крупных французских кинорежиссеров Жан Ренуар закончил съемку фильма для телевидения («Завещание доктора Корделье»— по Стивенсону) за пятнадцать дней. Процесс создания этого фильма значительно отличался от общепринятого. Съемкам предшествовал большой репетиционный период. Каждая сцена была самым тщательным образом заранее отработана режиссером и актерами. Фильм снимался в логической последовательности, практически без дублей, по многокамерному принципу. Несмотря на то, что фильм готовился для телевидения, его охотно купили многие крупные кинопрокатные конторы Франции. В одном из интервью Жан Ренуар заявил, в частности, что своим удачным экспериментом он хотел показать французской кинематографии путь создания дешевых фильмов в сжатые сроки. Надо полагать, что, если бы при этом Жан Ренуар применил бы также и «кинотелевизионную» технику, ему удалось бы еще больше сократить сроки и стоимость производства своего фильма.

Кинематограф и телевидение дополняют друг друга, причем телевидение является сейчас более совершенным способом получения и передачи изображений. И если до сих пор телевидение многим было обязано кино, то в самое ближайшее время кинематография начнет использовать быстро совершенствующуюся телевизионную технику.

В нашей стране полностью исключена конкуренция между кинематографией и телевидением. Массовое развитие телевидения не вызовет кризиса кино, а приведет лишь к тому, что кинематография постепенно все больше будет переключаться на нужды телевидения.

К сожалению, настоящего контакта между кино и телевидением у нас еще нет.

Телевидение весьма робко и, прямо скажем, кустарно использует средства кинематографа. Слишком мало снимается телефильмов. Они еще очень дороги и несовершенны.

Творческие работники киноискусства стоят в стороне от телевидения и все еще не оказывают влияния на улучшение качества передач.

В кинематографии очень плохо знают телевизионную технику и практически еще не начали ее использовать.

Наша задача — в ближайшем будущем приступить к освоению «кинотелевизионной тех-

ники» и в первую очередь к разработке технологии производства телефильмов магнитным методом с помощью видеомагнитофонов, серийное производство которых в нашей стране начнется с 1961 года.

В заключение интересно отметить, что за последнее время в зарубежной печати появились сообщения о разработке совершенно но-

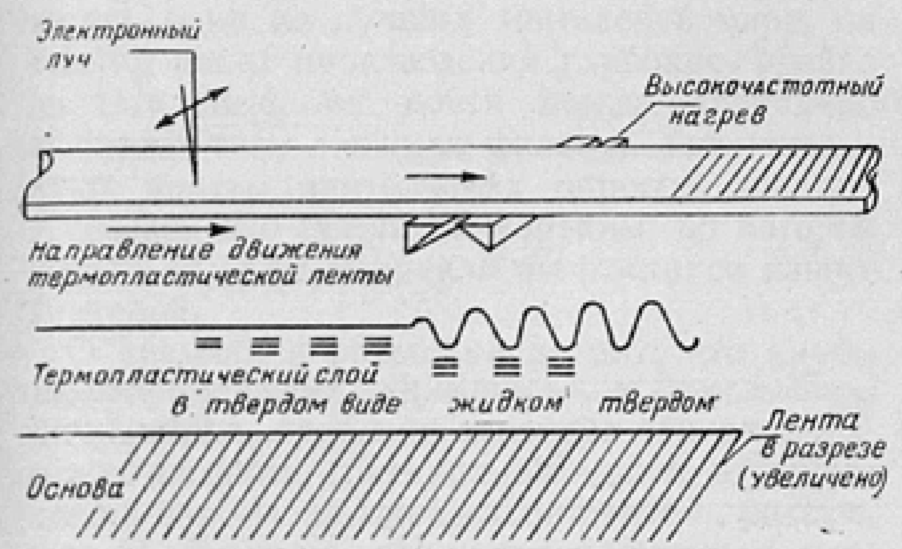


Рис. 6. Характер обработки ленты при термопластической записи изображения

вой системы записи изображения, так называемой термопластической. Для этой цели используется специальная трехслойная лента, состоящая из основы, токопроводящего и термопластического слоев.

Принцип записи заключается в следующем. Телевизионная передающая камера, расположенная в съемочном павильоне или на натуре, преобразует световые колебания на объекте съемки в электрические и подает их в электронно-лучевую трубку, находящуюся в аппарате термопластической записи изображения, схема которого показана на рис. 5. Последний состоит в основном из лентопротяжного механизма *1*, электронно-лучевой трубки и высокочастотного нагревателя.

Термопластическая лента перематывается в аппарате с подающей кассеты *2* на приемную *3*. При этом термопластический слой ленты сначала подвергается воздействию модулированного изображением электронного луча *4*, а затем плавится под нагревом высокочастотного нагревающего устройства *5*. В результате на ленте появляется видимое изображение, а при выходе из нагревателя термопластический слой опять застывает. Механизм термопластической записи и разрез ленты показан на рис. 6. На рис. 7 вы видите несколько кадров термопластической ленты с записанным изображением; ширина каж-



Рис. 7. Изображение на термопластической ленте

дого кадра — порядка 6,35 *мм*. Если полученную ленту с записью пропустить через узкопленочный проектор с видоизмененной оптикой, то на экране получится киноизображение.

Сообщается, что эта система позволяет записывать телевизионные сигналы до 50 *мгц* при скорости движения ленты 127 *мм/сек*. то есть диапазон записываемых частот в 10 раз выше диапазона сигналов, который используется системами записи на магнитной ленте, а скорость движения ленты в аппарате в три раза меньше.

Термопластическая запись изображений, так же как и магнитная, не требует фотохимической обработки и может быть немедленно воспроизведена имеющимся в аппарате записи контрольным проекционным устройством. Дополнительным преимуществом системы (по отношению к магнитной) является видимость записи, что упрощает процесс монтажа. В случае необходимости термопластическая запись может быть стерта. Для этого достаточно перемотать ленту в аппарате записи мимо высокочастотного нагревающего устройства с несколько повышенной рабочей температурой.

Экспериментально-исследовательские работы по усовершенствованию новой системы продолжаются.



Г. Рошаль

Линия роста

Вопросы киносамодеятельности постепенно все теснее смыкаются с кругом проблем большой кинематографии.

Я начал именно с этого потому, что мне хочется подчеркнуть огромное значение, какое я придаю разделу журнала «Искусство кино», посвященному кинолюбителям. Уже то, что этот раздел находится в теоретическом журнале нашей кинематографии, делает его нужным и интересным для кинолюбителей.

Знакомясь со статьями своего раздела, кинолюбитель, конечно же, читает и весь материал журнала. Из бесед со многими кинолюбителями мне стало ясно, что даже за последний год общий уровень их кинематографического мышления значительно повысился.

●

Известно, что перед нами стоит серьезнейшая общая задача эстетического воспитания зрителей. Советский зритель должен уметь понимать тонкости искусства кино, для него не должна быть безразличной форма произведения, художественный почерк, особенности каждого мастера. Для советского зрителя не должно быть безразличным построение сценария, линия монтажа, достоинства изобразительного и звукового решения фильма. Ведь стихи являются не просто зарифмованной прозой, они доступны в полной мере только тому читателю, который умеет оценить тонкость тропов, блеск метафор, силу художественных образов, мастерство поэта в рифме и ритме.



А слушатель музыки? Многие проходят специальное обучение для того, чтобы лучше слушать и глубже понимать симфоническую музыку, прелесть камерных ансамблей и сольные концерты лучших исполнителей. И если говорить серьезно, то для того, кто хочет самостоятельно заниматься сочинением музыки, писанием стихов или живописью, такое серьезное понимание произведения искусства в той области, в которой он хочет работать, необходимо.

Так же и в кинематографии. Кинолюбитель должен быть прежде всего превосходным зрителем. Я говорю, конечно, о тех кинолюбителях, которые свою вторую профессию работы с киноаппаратом считают не случайным «баловством», а радостным, творческим трудом, приносящим подлинное наслаждение.

Кинолюбитель в нашей стране должен быть зачинателем еще более широкого, я бы сказал всеохватывающего, движения людей, любящих кинематограф. Я говорю о том, что пришла пора на каждом заводе, в каждом вузе, каждой школе и на любом предприятии создавать ассоциации людей, любящих кинематограф,— клубы любителей кино, которые будем называть так в отличие от кружков и студий кинолюбителей, то есть организаций самодеятельного кино.

В клубах любителей кино отнюдь не все должны сами снимать фильмы. Главная задача таких клубов — коллективное обсуждение советских и зарубежных картин, анализ каждого компонента фильма. Это будет повышать общий уровень требований и вкусов нашего зрителя, проявляющего большой интерес к киноискусству.

Я думаю, что при повсеместной работе таких киноклубов успехи фильмов типа «Тарзан» или «Черноморочка» отступят перед успехами художественных произведений подлинно достойных, но не всегда легких для восприятия и потому занимающих иногда в прокате последние места.

Конечно, наш зритель и так, как мне кажется, один из лучших зрителей в мире, он высоко ценит произведения глубокие, идейно значительные, он почти всегда правильно выбирает свои любимые фильмы. Это показывают анкеты зрительских опросов, письма. Я думаю, что нет такой картины, по которой создатели ее не получали бы откликов наших зрителей.

О письмах я упомянул потому, что клубы любителей кино, объединяясь в дальнейшем в большие ассоциации друзей киноискусства, могли бы суммировать и подытоживать отзывы своих членов, разбирать протоколы коллективных обсуждений и опубликовывать их в газетах, становясь решающим фактором в деле пропаганды нашего советского и прогрессивного зарубежного кино.

Для того чтобы зритель в этих клубах мог действительно повышать свое понимание кинематографа, в них должен ставиться ряд вопросов по истории и теории киноискусства. В тех местах, где есть киностудии, где работают большие группы киноспециалистов, этот вопрос сравнительно легко может быть разрешен привлечением в такие клубы режиссеров, операторов, критиков в качестве лиц, выступающих с отдельными докладами и лекциями или ведущих более длительный курс. Все эти лекции и курсы должны, конечно, сопровождаться большим числом кинопоказов, причем демонстрироваться должны картины, не обязательно находящиеся в данный момент на первых или вторых экранах страны. Картины, показываемые в киноклубах, должны охватывать всю фильмотеку большой нашей кинематографии. Пока, к сожалению, возможность получения таких фильмов весьма ограничена даже для больших городов.

Как же поступать в тех случаях, когда клуб любителей кино находится в отдаленном месте, не связан непосредственно с профессиональной студией или хотя бы с корреспондентскими пунктами?

Вопрос ясен: нам необходимо расширить наши фонды наиболее интересных фильмов, созданных в нашей стране, и лучших зарубежных фильмов. Не надо бояться, что подобное расширение фондов будет убыточным, невыгодным кинопрокату. Как в издательствах выпуск переизданий или тиражи новых книг теперь зачастую обусловливаются предварительной подпиской, так же и выпуск новых копий старых фильмов может быть обеспечен предварительными заказами киноклубов и определен своеобразными программами по истории и теории киноискусства, хрестоматиями по разным его вопросам.

Сейчас показываются некоторые старые кинокартины, связанные с лекциями отдельных искусствоведов, выступающих по телевидению или в кинолекториях, но это капля в море по сравнению с тем размахом изучения киноискусства, который наступит в результате создания киноклубов.

Огромную роль будет играть изучение имеющегося кинофонда научными работниками в целях создания цикла программ для лекториев в киноклубах.

Оргкомитет Союза работников кинематографии должен будет приложить немалые усилия для создания печатного материала: пособий, справочников, брошюр и более серьезных трудов по истории и теории кино, популярно написанных и связанных с циклами кинопрограмм. Очень желательно также создание передвижных фотовыставок, которые могли бы быть разосланы по таким клубам для постоянного нахождения там или для временного пользования.

Мы знаем, какой огромный интерес представляют выпускаемые в продажу для кинозрителей открытки с фотографиями тех или иных деятелей советского кино, в основном актеров. Однако, право же, чрезвычайно убоги пока все эти фотоиздания по сравнению хотя бы с сериями открыток, посвященных живописи, скульптуре и прикладным искусствам.

Для клубного зрителя могут быть созданы фотосерии — подборки по творчеству отдельных мастеров: режиссеров, операторов, художников; большие серии, посвященные киностудиям; итоговые серии по кинофильмам каждого года; любопытнейшие серии, рассказывающие о создании того или иного фильма. Нельзя в одной статье даже приблизительно охватить весь огромный круг тем и форм малых выставок, которые в виде фотоматериала могут ежегодно издаваться. Такие издания могут широко популяризировать экспозиции и фонды будущего киномузея.

Клубы любителей кино, безусловно, будут показывать фильмы не только на 35-*мм* пленке, но, пожалуй, в основном на пленке малых форматов (16- и 8-*мм*). Вот почему кинопрокату необходимо серьезнейшим образом обдумать вопрос выпуска копий на узкой пленке. Сейчас есть, правда в недостаточном количестве, картины на 16-*мм* пленке, картин же на 8-*мм* пленке по существу нет совсем. Я полагаю, что следовало бы выпускать в продажу картины на 8-*мм*, а может быть и на 16-*мм* пленке с тем, чтобы каждый мог дома у себя составить небольшую фильмотеку любимых картин по истории кинематографа. Разговоры о том, что подобный выпуск картин помешает прокату или окажется нерентабельным, не серьезны. Ведь огромный выпуск музыкальных пластинок не уменьшает, а увеличивает количество посещающих концерты слушателей, и даже самые лучшие репродукции картин, выпускаемых в продажу, заменяют разве художественные галереи, музеи живописи и скульптуры?

●

Статью, посвященную киносамодеятельности и являющуюся в какой-то степени итоговой статьей этого года, я нарочно начал с нового вопроса о клубах любителей кино. Мне кажется, что в наши планы на 1961 год работа по созданию таких клубов должна быть включена, как один из весьма важных разделов деятельности всех любительских кинокружков, студий, обществ кинолюбителей и секций СРК по работе с кинолюбителями.

Наши кинолюбители уже имеют опыт коллективных обсуждений своих и чужих картин, встреч с мастерами, проведения областных, республиканских и всесоюзных смотров любительских кинофильмов.

В Московском обществе кинолюбителей за этот год было просмотрено и обсуждено более 150 картин кинолюбителей. Картины, создающиеся теперь во всей нашей стране, исчисляются сотнями. И надо сказать, что качество их все время улучшается.

Сейчас, смотря любительские фильмы, уже никто не удовлетворяется тем, что «все видно», что все знакомые узнаются, что пейзажи красивы. Нет, люди, работающие над любительскими фильмами, кто бы они ни были: рабочие, колхозники, ученые, художники, артисты, композиторы, писатели или школьники,— добиваются уже подлинных художественных достоинств. Пусть это не всегда им удается, но художественность стала заботой многих кинолюбителей.

Проведенный в этом году всесоюзный семинар кинолюбителей, на который съехались слушатели со всех концов Советского Союза, показал, что требования любителей к самим себе и к своим товарищам, стали воистину весьма значительными. Все те, кто принимал участие в качестве лекторов в этом семинаре-практикуме, были приятно обрадованы творческим уровнем участников семинара, их серьезностью, вдумчивым пониманием того, что киносамодеятельность это один из важных рычагов пропаганды коммунистических идей и воспитания человека коммунистического общества.

На этом семинаре шел разговор о художественности.

Что же такое эта художественность?

Художественностью в любительском фильме, а собственно говоря и в любом другом фильме, следует считать не протокольный пересказ событий, не равнодушное и бездумное перенесение на экран того, что видится, того, что улавливает объектив. Художественность начинается там, где кинолюбитель из множества протекающих перед ним явлений и событий выбирает только те, которые, будучи связанными в единый фильм, создают представление о том или ином явлении действительности.

Кинолюбитель-художник должен уметь найти нечто такое в портрете, пейзаже, действии, что не всем сразу видно, но наиболее характерно для каждого данного явления. Такое «разглядывание» требует подробностей, а подробность по самому смыслу этого простого русского слова значит рассматривание по частям, по отдельным элементам. Отсюда возникает впрямую проблема монтажной съемки.

Огромное количество фильмов этого года показало, что только там, где любитель снял материал монтажно, продумав его предварительно в сценарии или в сценарном плане, получаются картины значительные, имеющие право на длительное существование. Некоторые из таких кинокартин были высоко оценены, взяты в прокат и вышли на экраны кинотеатров.

К таким фильмам надо отнести серию очень убедительных картин кинолюбителей 1-го часового завода: «Конвейер», «Дети за городом», «Давайте познакомимся» и др.

К таким работам относятся и фильмы любительской студии Института транспорта (МИИТ), особенно киноочерки, посвященные горному туризму.

Интересна работа кинолюбителя-искусствоведа С. Шустера, посвященная художнику Г. Верейскому.

Очень хороши работы двух альпинистов: москвича А. Ануфрикова и ленинградца О. Распопова. Картины А. Ануфрикова — это маленькие поэмы о горах и людях. Превосходно снятые, отличающиеся очень высоким профессиональным уровнем фотографии, хорошие по цвету, они привлекают наше внимание к людям, штурмующим горные вершины, к событиям, случающимся в горах. Мы не можем забыть ни пещеру, вырытую в снегу, ни безбрежные дали перед заснеженными вершинами. Мы не можем забыть маленькую драму в путешествии — девушка сломала себе ногу, ее волокут на связанных лыжах. Эти кадры так хорошо и убедительно сняты, что эпизод, взятый общим планом, но усиленный несколькими крупными планами, при верном ритме монтажа (кадры девушки, везущих ее товарищей, снежного наста и др.), врезается в сознание почти в песенной форме.

Ленинградский альпинист О. Распопов сделал интереснейший, в какой-то мере уникальный фильм, посвященный ремонту шпиля Петропавловской крепости мастерами-верхолазами.

Для того чтобы снимать, О. Распопов сам должен был проявить подлинное мастерство верхолаза. И однако дело не в технических трудностях, преодоленных О. Распоповым. В этом фильме так показаны реставрационные работы, что ты ощущаешь любовь автора к своему городу, к его людям и, я бы сказал, к самому его воздуху.

Любовь к человеку, явлениям жизни, к нашему времени — вот те черты, которые в «разглядывании» материала художником делают этот материал близким и дорогим зрителю.

Вовсе не обязательно только благоговейное воспроизведение фактов или специальный выбор какого-нибудь «очень красивого» или «волнующего» материала. Материал может быть взят и иронически, как, например, это сделано в хорошей работе ленинградцев, посвященной методам строительства.

Ну, казалось бы, что может быть суше темы: кому строить — стройтресту или объединенному строительному комбинату? Но как умно и интересно решили эту тему ленинградские кинолюбители! Они привлекли мультипликацию. Любители-мультипликаторы сделали прекрасные, простые и очень выразительные рисунки. Картина полна юмора и верной сатирической направленности. Когда заказчик мечется между разными строительными трестами, когда на месте только что залитого асфальтом тротуара с уже посаженными деревьями опять вырастают строительные леса, раскапывается и разворачивается земля, зритель полностью сочувствует авторам фильма, смеется и приходит вместе с ними к выводу: обязательно необходимо изменить методы строительства и создать большие, объединяющие работу строительные комбинаты.

Социалистический реализм понятие широкое. Менее всего он требует фактографической будничности, слепого следования за фактом. Фантазия, выдумка, смелое обращение с материалом только обогащают произведение. Главное в нем — ясность мысли, точность, целенаправленность и вера в наш мир, строящий коммунизм.

В этом смысле очень любопытна картина студии Белорусского дома техники «Капрон вместо металла». Тема — сугубо техническая, но лично мной фильм был воспринят как художественное произведение любительского кинематографа.

С какой любовью сняты были в нем все эти сделанные из капрона втулки, шестеренки и другие элементы машин, которые заменили на паровозах старые бронзовые и другие части! Как велико было желание авторов не только сделать эту картину, но и помочь обогащению нашей Родины новым промышленным материалом. Недаром картина эта сыграла определенную роль при решении вопроса об использовании капрона в различных областях производства.

Коротко говоря, нет темы, которую нельзя было бы изложить художественно, надо только помнить раз и навсегда, что художественность — это мысли и чувства, сочетаемые с мастерством.

Подводя итоги, я не могу не сказать о замечательных работах наших крупных ученых медиков А. Фрумкина, Л. Дунаевского, М. Юсевича, которые сумели рассказать людям о своем труде так, чтобы были понятны и хирургический смысл их операций и тот дух гуманности, которым проникнут труд ученых-врачей.

Особенно памятны мне замечательные работы кинолюбителя ленинградского профессора

М. Юсевича. Он создал ряд картин о пациентах, которых он снабдил своими удивительными протезами. Он их снимал до операции, снимал сами операции и потом, наблюдая за своими пациентами в жизни, зафиксировал на экране, по сути дела, людей, вновь узнавших радость существования, радость труда.

Наиболее сильное впечатление оставила картина о безруком доценте, который благодаря протезам профессора Юсевича, мог совершать самые тонкие работы вплоть до фотографирования.

Пусть еще далеко не все в этих фильмах на достаточно высоком техническом и творческом уровне, но я ни минуты не сомневаюсь в том, что глаз влюбленного в свое дело кинолюбителя-художника уже присутствует в них.

Умение «разглядывать» особенно важно в картинах, посвященных туризму. Зоркость глаза, монтажные задачи определяют удачу или неудачу таких картин. В этом году мы видели ряд очень интересных картин, снятых туристами и в нашей стране и за рубежом.

Особенно интересны картины артистов балета Большого театра В. Власова, Ш. Ягудина, дирижера ГАБТ Г. Рождественского, артиста эстрады Д. Читашвили об Америке, Канаде, Индии. Большой интерес представляют картины Ю. Арбата, посвященные деревянной русской архитектуре.

Это картины, конечно, не одинакового художественного и технического качества. Картины Ш. Ягудина и Д. Читашвили об Индии мне кажутся наиболее интересными. Перед нами предстают улицы во всем их многообразии нищеты и блеска. Индия выглядит объемной, полной противоречий. В то же время рассказ о наших советских туристах не тонет в материале о стране, и восприятию ее не мешает назойливое изобилие разнообразно снятых туристских групп и группочек, столь часто являющееся печальным характерным качеством туристского фильма.

Разумеется, далеко не все любительские фильмы хороши. Бывают просто даже вывихи у некоторых кинолюбителей: увлечение пустопорожними темами околопляжного порядка, формалистические выверты, чуждые нашему искусству. Но таких казусов становится меньше и меньше.

Что же нас интересует в работе кинолюбителей в будущем, 1961 году?

Важнее всего для кинолюбителя — умение увидеть, найти, заснять и смонтировать целое и частности. Если это имеет значение в картинах всех видов, то сугубое значение это умение построить подробно сцену приобретает в игровом фильме.

В этом году мы видели ряд игровых картин. Одна из лучших — фильм о народной милиции, снятый свердловской любительской киностудией. Хотя в ней не снимались актеры, но заснятые документальным методом подлинные персонажи в некоторых эпизодах разыгрывают сцены уже в качестве актеров, воспроизводя то или иное событие, случившееся с ними. Эта картина сопровождается стихотворным текстом, она сильна в композиции и разработке отдельных частей. Авторы ее проявили умение в ряде сцен подробно рассмотреть действия людей и применить некоторые кинотехнические приемы для характеристики персонажей (обратная съемка, стоп-камера и т. д.). Сейчас фильм принят к выпуску на экраны, и о нем уже писали и разбирали его довольно подробно.

Мне хочется остановиться также на картине собственно художественной, снятой харьковской любительской киностудией. Это «Шуточка» по рассказу А. Чехова. Она имеет ряд достоинств и прежде всего радует нас достаточно серьезным отношением постановщика к своим задачам. Она не является иллюстрацией к литературному произведению. Авторы ее пытались найти ту кинематографическую выразительность, которая перевела этот тонкий и очень трудный рассказ А. Чехова в русло нового искусства — искусства кино.

Им очень удалась натура. На экране предстает подлинный провинциальный городок дореволюционной России, улочки его, костюмы его жителей, самый характер их поведения. К сожалению, костюмы, может быть, и верно задуманные, осуществлены не столь тщательно и чуть-чуть припахивают нафталином из театральной костюмерной. Что поделаешь, должно быть, возможности были ограничены и лучше коллектив сделать не смог. Но вот гримы, пожалуй, могли быть более тщательными. Я уже не говорю об усах и париках... Даже губа героини была так небрежно покрыта помадой, что портила некоторые удавшиеся кадры.

Пусть не считают мои замечания придирками. Я их делаю только потому, что верю в возможности этого коллектива. Ряд сцен фильма доказывает, что и в монтаже, и в режиссерском и операторском мастерстве харь-

ковские товарищи разбираются. Хочется отметить, что и молодые актеры, пусть еще неопытные, все же играют достаточно убедительно и взволнованно, хотя, конечно, они не могут сыграть все возрастные изменения, как ни стараются: лица остаются юношескими.

Одним словом, к нескольким бывшим у нас удачным игровым фильмам кинолюбителей: короткой новелле «О пожаре» ленинградца Л. Макарычева, рижской картине «Мой день рождения» (рассказывающей о мальчике, забытом гостями, пришедшими на его день рождения), «Нейлоновая кофточка» свердловской любительской студии и «Владя Агапов едет на фестиваль» любительской киностудии «БОКС» — может быть причислен и фильм харьковских любителей.

Вне всякого сомнения, игровой фильм является наименее близкой и удобной для кинолюбителей формой съемок. Основной линией была и есть документальная любительская кинематография. Но удачи в области игрового любительского кино также чрезвычайно ценны. К сожалению, малое количество игровых любительских фильмов не дает возможности сделать какие-либо выводы и определять задачи. Это дело будущего.

А сейчас мне хочется вспомнить две картины, привезенные в качестве подарка московским кинолюбителям из Чехословакии оператором Я. Толчаном, который в качестве главы советской делегации был на фестивале любительских фильмов в Марианских Лазнях.

Обе эти картины любопытны по многим признакам. Во-первых, они лаконичны, во-вторых, они превосходно сняты и, в-третьих, — это главное — обе картины построены на обыгрывании вещей. В первой картине обыгрывается чурбачок-кукла, а во второй — огромный пряник-сердце.

Картины эти не безукоризненны, конечно. Они, может быть, излишне сентиментальны. Но отдельные их дефекты не так важны по сравнению с очевидными достоинствами.

Первый фильм. С помощью куклы-чурбака в нем рассказано, как девочка прощается со своим детством. Сначала она играет с этой куклой на скамейке в углу сада, потом стыдливо прячет ее от глаз проходящей влюбленной пары, и кукла падает в щель скамьи. А влюбленной паре эта кукла говорит о другом... Это очень тактично показано проходом няни с новорожденным ребенком.

Вторая картина. На ярмарке девочка дарит слепому инвалиду войны пряник-сердце. Инвалид, обогретый ее теплом, делит с ней полученный подарок.

Эти фильмы — один черно-белый, другой в цвете — маленькие стихотворения. И хотя я не слышал звука (мы смотрели их немыми), мне они показались чрезвычайно музыкальными, напевными.

●

Несколько слов о предстоящем годе.

В 1961 году мы будем особенное внимание уделять качеству оформления фильмов, тщательности монтажа, хорошим надписям, верному отбору кадров, выразительности сюжетов. Но самое главное — будущий год должен быть годом звука в любительском фильме.

Одним из самых главных недостатков в любительском кино является полная случайность «подложенного» звука. Для пленки в 16 *мм* и 8 *мм* звук почти всегда записывается на магнитофоне. И у нас до сих пор, по существу, нет достаточно хороших синхронизирующих приставок для связи проектора с магнитофоном.

Необходимо поставить, как говорится, ребром вопрос о массовом выпуске 16-*мм* звуковой пленки, который как будто бы «сдвинулся с места», и о 8-*мм* пленке, пригодной для синхронных съемок.

В Московском обществе кинолюбителей и в Центральной кинолюбительской студии (практикуме), которую мы предполагаем открыть в Москве, будет проводиться всемерная борьба за повышение качества музыки и шумов в любительских фильмах. Мы думаем создать фонотеку при Московском обществе и провести ряд лекций и вечеров прослушивания, для того чтобы вкус к музыке и умение владеть ею у кинолюбителя были значительно повышены. Ведь по сути дела ужасно, когда к некоторым хроникальным произведениям кинолюбитель «подкладывает» фонограммы джазовой шумихи.

Включение серьезной музыки в сферу самодеятельной кинематографии — это насущная необходимость.

Необходимо также бороться с бессмысленным изобилием шумов и музыки, которой насыщен ряд любительских фильмов по принципу «абы громче». Такой недостаток особенно опасен, если он сопутствует работе над фильмами, создаваемыми детьми. Плохая музыка, бессмысленный набор звуков приводят к порче вкуса и к неумению впоследствии ни понимать, ни любить, ни использовать в своей

работе подлинно художественные музыкальные произведения.

Мы думаем также издать пособие по вопросам озвучания фильмов дикторским текстом, музыкой и шумами. В наше время создание только немых картин не может удовлетворять кинолюбителей, а картины плохо синхронизированные и плохо звучащие должны быть нетерпимы в работе кинолюбителей нашей страны.

Развитие кинолюбительства, переход к организации клубов любителей кино требует также создания ряда подсобных предприятий. Каждый город должен иметь свою проявочную и печатающую базу. Ведь если никто не требует, чтобы каждый спортсмен-велосипедист сам себе делал велосипед, даже если бы он это и умел, то не стоит требовать, чтобы кинолюбители сами и проявляли и печатали свои картины. Тут нужны четкие решения и помощь местных органов и профсоюзов.

Необходимо также создать во всех крупных центрах прокатные базы киносъемочной аппаратуры. Особенно это важно в сельских районах. Сеть таких баз поможет огромному количеству людей, даже не имеющих аппарата, заниматься съемками. Особенно большое значение это имеет для всех участников будущих клубов любителей кино.

Очень важно, чтобы все больше мастеров кино оказывало повседневную помощь самодеятельной кинематографии. На страницах журнала «Искусство кино» мне хочется особенно подчеркнуть эту мысль. Надо, чтобы каждый творческий работник кино рассматривал такую помощь, как свое кровное дело.

Р. Ильин

Ученые с кинокамерами

Киносекция Московского Дома ученых — одна из старейших в нашей стране. Она существует уже около тридцати пяти лет. Сейчас эта киносекция объединяет около ста видных ученых и научной молодежи, активно участвующих в ее разнообразной деятельности.

Нынешним летом был организован творческий смотр любительских кинофильмов, на который было представлено более двадцати фильмов пятнадцати авторов. Просмотры и обсуждения работ кинолюбителей привлекли внимание широкой научной и кинематографической общественности.

Жюри конкурса, в состав которого вошли старейшие члены киносекции — Е. Кубышкин, И. Розанов, Л. Данилевская,— установило основные критерии оценки представленных на смотр работ. Было решено: лучшим считать фильм, в котором общественно-полезная тема разрабатывается на современном материале; вместе с тем фильм должен обладать художественными достоинствами, высоким мастерством исполнения (изобразительное решение, монтаж, качество текста, цельность и завершенность замысла).

Остановимся на некоторых фильмах, просмотренных нами на конкурсе.

Одним из первых демонстрировался фильм М. и Ю. Плесковых «Памятники архитектуры древней Армении». Большинство кадров картины снято с хорошим вкусом и с большой выдумкой. Авторы сумели проникновенно и ярко запечатлеть великолепные сооружения, свидетельствующие о высокой культуре и замечательном мастерстве архитекторов и безвестных умельцев-строителей. Однако перед нами как бы проходит лишь серия отлично сделанных фотоснимков, расположенных в определенной последовательности. Нет ощущения кинематографического рассказа. Это скорее диафильм. Так и хочется включить в кадр человека, показать больше крупных планов и деталей. И действительно, когда в финале фильма мы видим группу экскурсантов, наблюдающих за реставрационными работами, все оживляется, становится интереснее.

Фильм профессора Н. Ракова «Рим» представляет собой путевые съемки, сделанные во время поездки по Италии группы советских композиторов. Ясно, что специального времени, отведенного на съемку, не было. Многое поэтому снято просто из окна автобуса, в толпе, на улице. В силу этих объективных причин иногда кадры смотрятся с трудом: камера в руках оператора не всегда устойчива, неровны панорамы, неточно скомпоновано изображение, отсутствуют монтажные «переходы» от одного кадра к другому. Не получилось и цельного рассказа о Риме.

Однако нас невольно привлекает ощущение непосредственного, живого вйдения людей, обстановки, событий. Все, что показано на экране, подкупает достоверностью. В этом прелесть фильма, который несет с собой кусочек личных впечатлений автора, искренне стремящегося рассказать своим товарищам возможно полнее и ярче обо всем, что он видел сам.

Внимание участников киносекции привлек пятиминутный фильм, снятый молодым кинолюбителем К. Поповым. Это всего лишь несколько мгновений под водой, в Черном море. Обращает внимание тщательная подготовка техники к подводной работе: интересные, оригинальные конструкции водонепроницаемых боксов для кинокамеры (8-*мм*) и экспонометра (типа «Ленинград»). Любопытно, что на практике в качестве бокса хорошо зарекомендовал себя резиновый мешок, автоматически компенсирующий разницу в давлении при погружении в воду (обычно для этого используют бокс из жесткого пластика). Фильм очень интересен по цвету. Характерно, что обратимую цветную кинопленку автор обрабатывал сам, регулируя некоторые детали фотохимического процесса.

Кандидат биологических наук Ю. Залесский продемонстрировал экспериментальный научный фильм— первую попытку съемки свободного полета насекомых. Ученый ставил чисто научную задачу: выяснить обстоятельства, которые влияют на полет насекомых, изучить формы этого полета. Перед просмотром фильма автор привел известные слова академика И. П. Павлова: «...на мой взгляд, кино такое же орудие научного исследования, как микроскоп или телескоп». Последовавший просмотр фильма вновь подтвердил правильность слов великого физиолога.

Для съемки была применена камера, позволявшая снимать на 16-*мм* кинопленке с частотой около ста кадров в секунду. Для таких объектов, как насекомые, скоростная съемка оказалась совершенно необходимой: бабочка делает 5—6 взмахов крыльями в секунду, мухи — 220, комары — до 500!

В результате киноисследования выяснилось, что во время полета на крыльях бабочки образуется волна, пробегающая от передней кромки к задней. Эта волна получается под воздействием аэродинамических сил. Стало известно также, что крылья бабочки действуют независимо одно от другого, конец крыла у мух описывает восьмерку, две пары крыльев у стрекоз работают тоже независимо одно от другого. Удалось снять посадку и подъем насекомых. Эти опыты безусловно заинтересуют тех, кто работает в области аэродинамики.

П. Иванов представил на конкурс научный фильм «Радикальная операция при туберкулезе грудного



Кинолюбители-ученые: профессор А. А. Ничипорович, Н. И. Преображенский и Н. Д. Аграчева

отдела позвоночника с натечным абсцессом». Операция проходила в Центральном научно-исследовательском институте туберкулеза. Снята она со всеми подробностями, необходимыми для установления ее рациональной технологии. При съемке пришлось преодолеть серьезные трудности, вызванные специфичностью «объекта»: оператор не должен был мешать работе хирурга.

Большинство участников обсуждения фильма отмечало его высокую познавательную ценность и мастерство. Автор работал с маленькой 8-*мм* камерой, которая действовала во время операции «подобно хирургическому инструменту».

Профессор Н. Розов — любитель древнерусской архитектуры. Им сняты восемнадцать архитектурных ансамблей и заповедных городов: Чернигов, Полоцк, Псков, Новгород... На конкурсе демонстрировались картины из серии «Древнерусские памятники» — о городах Переяславле-Залесском и Ростове-Великом. Здесь недавно окончились реставрационные работы, и древняя архитектура выглядит такой, какой она была в восемнадцатом веке.

Это одна из тонких художественных и поэтических работ. Влюбленный в архитектуру автор прекрасно чувствует особенности «каменной летописи», открывая все новые и новые ее страницы.

Фильм имеет большое познавательное и воспитательное значение. Его подтекст говорит нам: не проходите мимо, не допускайте преждевременной гибели и разрушения памятников материальной культуры, заботьтесь о них так же, как в Переяславле-Залесском и Ростове-Великом!

Фильм Н. Розова выполнен на высоком техническом уровне. Иногда забываешь, что он снят на





Из съемок кинолюбителя Н. Смирнова в Лондоне: сверху — Трафальгар-сквер, внизу — набережная Темзы

искусства Дома ученых; в фильм включен даже небольшой сюжет о кружке бальных танцев, показывающий, что в Доме ученых есть и веселая самодеятельность; в финале журнала — короткий рассказ о загородной поездке по Подмосковью.

Н. Преображенский снимал в самых разнообразных условиях — и в помещении, и на натуре. Здесь были и особенно трудные для кинолюбителя съемки с источниками искусственного света. Для подсветки автор умело пользуется несколькими агрегатами из зеркальных ламп, получая хорошее качество изображения.

Сюжеты Н. Преображенского отличаются обилием выразительных крупных планов. Это обогащает монтажные фразы, позволяет выделять главное, повышает возможности съемок на 8-*мм* пленке, плохо передающей на экране мелкие детали. В киножурнале почти нет длиннот; материал тщательно отобран. Автор утверждает, что коэффициент полезного «выхода» материала в окончательном монтаже фильма по сравнению с тем, что снято, равняется примерно 1 : 3. Что же, отличный коэффициент расхода пленки и не для кинолюбителя!

Н. Преображенский владеет способностью, которую должен всячески развивать и воспитывать в себе каждый самодеятельный оператор,— рассказывать о событиях в кинематографической монтажной форме, причем план будущего монтажа он видит еще во время съемки. Именно мышление кинематографическими монтажными фразами, а не соединение оживших фотографий создает предпосылку появления живого, интересного произведения на экране. Уметь увидеть, снять с разных точек и в разной крупности плана монтажные кадры, а затем объединить их в монтаже, получив стройный, логичный и интересный рассказ на экране,— нелегкое дело!

Самое ценное в сюжетах о Доме ученых — это ощущение любви к человеку, которого снимает автор.

Можно подумать, что «холодный» киноаппарат фиксирует все без разбора совершенно одинаково: ему все равно, что снимать. С одной стороны, это так. Но ощущение события, отношение снимающего к тому, кого он снимает,— всегда доходят до зрителя: тут киноаппарат — строгий судья. И если автор снимал объекты лишь с чувством удивления или в спешке, не проникая в глубину происходящего перед аппаратом, например во время туристской поездки «по уплотненной программе»,— холодность и поверхностность взгляда непременно проявятся и на экране.

Просмотрев фильм Н. Преображенского, нельзя не симпатизировать его героям. Люди, изображенные в сюжетах, становятся нашими близкими знакомыми. Уходя из зрительного зала, еще более убеждаешься в том, что обращение к теме жизни совреузенькой 8-*мм* пленке. Материал отлично обработан; автор проводит сам весь процесс химического цикла.

Тематическое разнообразие фильмов, представленных на конкурсе, удачно пополнил председатель секции кандидат физико-математических наук Н. Преображенский. Он показал многосюжетный киножурнал о жизни Дома ученых. Здесь и торжественное заседание, посвященное 42-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, и встречи со студентами Всесоюзного государственного института кинематографии и солистами Большого театра. Нас знакомят с работами, экспонированными на отчетной выставке студии изобразительного

менника должно стать главным направлением в кинолюбительстве.

Мнение зрителей и жюри оказалось единым. Фильм Н. Преображенского получил первую премию.

Второй премии за изобразительные и художественные качества удостоены фильмы: «Памятники архитектуры древней Армении» (авторы Ю. и М. Плесковы) и «Древнерусские памятники» (автор Н. Розанов).

Третью премию получил П. Иванов за фильм о хирургической операции.

За высокие художественные достоинства и цельность оформления отмечены фильмы-путешествия «Париж» и «Лондон» (авторы А. и Н. Смирновы), «По США» и «Нью-Йорк» (автор К. Карташев).

Какие же общие выводы, полезные для кинолюбителей, можно извлечь из анализа фильмов, представленных на конкурс в киносекцию Московского Дома ученых?

Прежде всего, просмотрев фильмы ученых, понимаешь, что главная задача самодеятельного кино — не съемка игровых, постановочных фильмов, а отображение жизни людей, которых автор хорошо знает и любит. Здесь можно наиболее полно использовать основное преимущество кинолюбителя перед профессионалом-кинохроникером, заключающееся в том, что самодеятельный кинооператор отлично знает свою основную профессию, своих товарищей — главный «объект» съемки.

Примечательно то, что тематика фильмов, созданных учеными, наглядно отражает основные направления развития кинолюбительства сегодня: это многогранная творческая жизнь ученых, научные опыты, где кинематограф на узкой пленке является замечательным другом и помощником исследователя, это также отдых, путешествия, экспедиции и прочее.

Одним из главных видов кинолюбительской «продукции» является небольшой фильм-очерк с дикторским текстом, который, кстати, совершенно не обязательно записывать на пленку, а можно читать во время демонстрации картины.

Смотр творчества кинолюбителей показал, что авторы фильмов стремились не только к внешнему фиксированию событий, пейзажей или архитектуры, но к решению сюжета, определенной темы, к четкому выражению своей точки зрения, своего отношения к тому, что и как снимать.

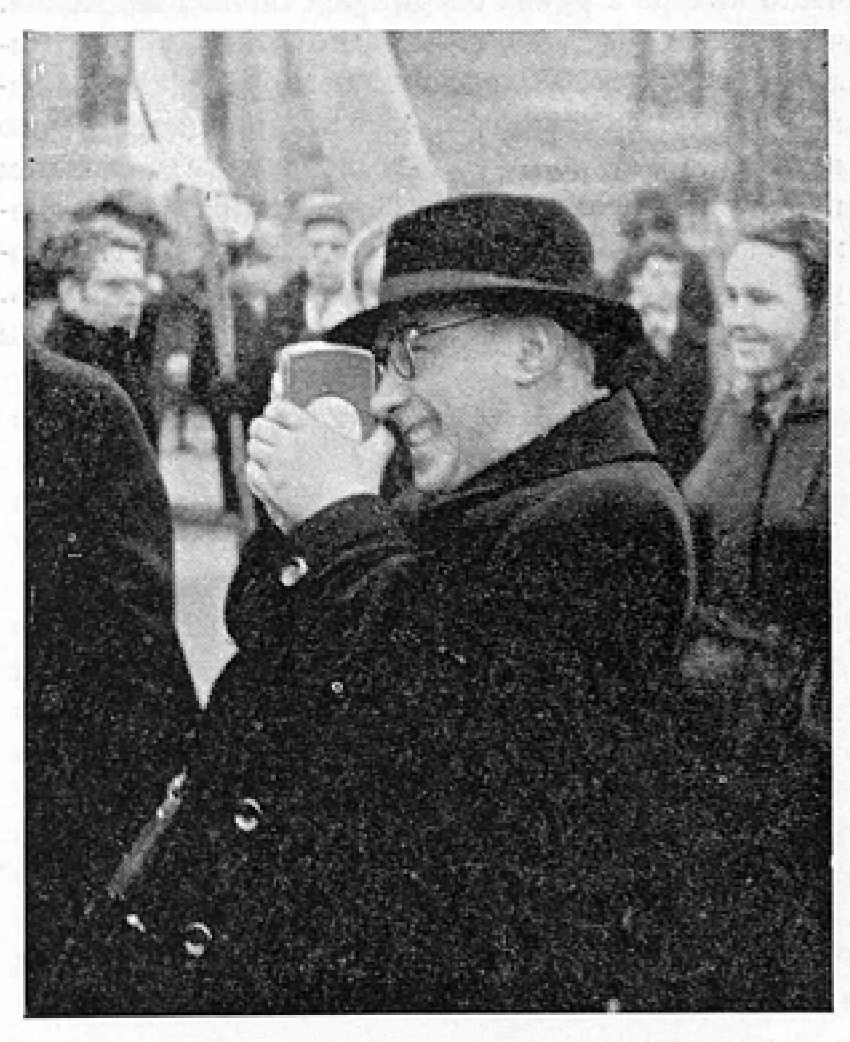
Становится очевидным, что кинолюбительство меньше всего забава для круга своей семьи. Кинолюбитель, сталкиваясь с наполненной событиями жизнью, старается теперь выходить к широкой аудитории, пусть сначала к своим товарищам по профессии. Но все равно — кинофильму нужна аудитория! Поэтому каждая работа кинолюбителя должна представлять не чисто узкий, а и общественный интерес. И если в поле зрения любительской кинокамеры находится человек, наш современник — свою задачу энтузиаст кинолюбитель выполняет с честью.

Теперь о недостатках. Киносъемка доставляет автору не только много радости, но и много огорчений. Он упорно трудится над своим детищем, стараясь во что бы то ни стало сохранить во время монтажа все отснятые кадры: ведь затрачено так много труда... и немало средств! Поэтому очень часто, «жалея» каждый снятый кадр, кинолюбитель загромождает свой фильм ненужными и даже технически недоброкачественными материалами, располагает и склеивает их в весьма случайной последовательности. От этого фильм во многом проигрывает не только по форме, но и по содержанию.

Необходимо без сожаления очищать фильм от всего, что его засоряет, особенно от материалов, снятых без фокуса или с нарушением режимов экспонирования и лабораторной обработки, с неточностями в кадрировании и т. п.

Приступать к окончательному монтажу следует лишь после удаления бракованных кадров. Оставшиеся кадры следует расположить в определенном порядке по смыслу, затем установить необходимое время их показа на экране (длину кадра). Эта заключительная стадия монтажа осуществляется вместе

Председатель секции кинолюбителей Московского Дома ученых Н. И. Преображенский на съемке



с написанием или подборкой дикторского текста: одно неразрывно дополняет другое.

Принято говорить о монтажном замысле еще до съемки. Однако тот, кто снимал репортажно, знает, что все предусмотреть до начала съемок события невозможно; приходится довольствоваться общим сюжетным замыслом — стержнем, на который потом, после съемки, будут нанизаны монтажные куски. Окончательное оформление происходит во время монтажа.

Поэтому всегда следует помнить, что монтаж является важнейшим средством организации кинорассказа.

Высказанные положения особенно наглядно подтверждаются серией фильмов-очерков о поездках в зарубежные страны, показанных на конкурсе. В наиболее цельных фильмах — «Париж» и «Лондон»— материал автором был тщательно отобран, систематизирован «по объектам» и лишь потом смонтирован. На последней стадии монтажа составлялся дикторский текст, который читал сам автор. Эти фильмы по-настоящему кинематографичны, живы по форме и интересно смотрятся. Их продолжительность на экране не превышает пятнадцати-двадцати минут.

Напротив, ряд других фильмов этой же серии из-за включения некачественных кадров и незавершенности монтажа во многом проигрывает.

Другим типичным недостатком в работе многих кинолюбителей является неумение владеть киносъемочной камерой и ее возможностями. Очень часто камера в руках оператора слишком подвижна, что придает материалу на экране хаотический, неряшливый характер. Получается много смазанных, слишком быстрых и не оформленных по направлению панорам. Хаотические, неоправданные сюжетом панорамы мешают зрителю сосредоточить свое внимание на главном и интересном. Кроме того, панорамный материал чрезвычайно трудно монтировать. Некоторые думают, что панорама, заменяя якобы монтаж, позволяет экономить кинопленку, что «в ней можно показать все». Но на поверку получается, что панорамы «съедают» значительно больше пленки, чем статические монтажные кадры. Поэтому пользоваться панорамной съемкой можно только в случае необходимости, вызванной особенностями объекта (например, находящегося в движении) и сюжетом съемки.

Противоположной, часто встречающейся ошибкой кинолюбителей является чрезмерное укорачивание монтажного кадра, иногда настолько, что трудно разглядеть и понять его содержание. И в этом случае экономии кинопленки не получается, а смотреть фильм, состоящий из мелькающих кусков, трудно. Лучше подрезать, укоротить снятый кадр уже во время монтажа.

Фильмы ученых-кинолюбителей сняты в подавляющем большинстве при помощи аппаратов на 8-*мм* кинопленке. Наиболее распространенными аппаратами являлись АК-8 и «Пентака-8», отлично зарекомендовавшие себя в работе. Действительно, их камеры удобны, просты, легки и надежны в эксплуатации. Но все же малый размер кадра на пленке (всего 3,6×4,8 *мм*!) не обеспечивает высокого качества изображения на экране, в особенности при цветной съемке. Не хватает резкости, детализированности проецируемого на экран изображения; фильм можно демонстрировать на экране предельного размера (3×4 *м*) при невысокой его освещенности. Поэтому хотелось бы рекомендовать квалифицированным кинолюбителям начинать работать на более широкой — 16-*мм* кинопленке, дающей неизмеримо лучшее качество изображения. В этом убедились наглядно все товарищи, которые присутствовали на просмотре фильма о Всемирной выставке в Брюсселе, представленного вне конкурса.

Правда, выпуск киноаппаратуры для 16-*мм* пленки у нас еще не налажен, есть только заманчивые технические проекты. Но будем надеяться...

И. Пырьев

Эдинбург, 1960

Эдинбургский кинофестиваль начинает свою историю с 1947 года. Он был задуман его организаторами как смотр «экспериментальных и импрессионистских фильмов». Но эта программа отпугнула от Эдинбургского фестиваля крупные фирмы и видных деятелей кино. В 1951 году задачи фестиваля были пересмотрены. Теперь его главное условие заключается в «оригинальности произведения, способности его авторов находить новые идеи и новые формы выражения в киноискусстве».

В 1958 году на фестивале демонстрировались фильмы тридцати четырех стран. В 1959— примерно столько же. Но в 1960 году интерес к фестивалю явно понизился, значительно уменьшилось число его участников.

На фестивале в Эдинбурге демонстрируются фильмы всех видов: художественные, документальные, научно-технические, мультипликационные, телевизионные. Специального жюри на фестивале нет, и никакие призы и премии не присуждаются. Все фильмы получают «дипломы участника», а особо выдающиеся, по решению Совета фестиваля, награждаются почетными дипломами. Фестиваль проводится общественной организацией — Эдинбургским киноклубом, никаких коммерческих целей он не преследует и никакой финансовой поддержки ни от государства, ни от кинофирм не получает.

Открытие фестиваля в нынешнем году, после специального молебствия в соборе, происходило в самом большом кинотеатре города — «Нью-Виктория». На открытии демонстрировался новый английский фильм «Я целюсь в звезды». Это был чуть ли не единственный более или менее торжественный фестивальный вечер. Остальные просмотры происходили в весьма скромной обстановке кинотеатра «Камео», который вмещает всего 500 зрителей и расположен далеко от центра. Газеты Эдинбурга и всей страны очень мало интересуются фестивалем и почти не освещают его ход на своих страницах. Вот что писал об Эдинбургском фестивале один из крупных английских кинокритиков Дерек Проуз: «Надо сказать, что Эдинбургский фестиваль является единственным из европейских кинофестивалей, не располагающим постоянным залом для просмотров. Фильмы, участвующие на фестивале, все еще демонстрируются в маленьком устаревшем зале, где время от времени вам удается заглянуть на экран сквозь завесу табачного дыма, разгоняемого импровизированным веером...»

Несмотря на все это, социалистические страны охотно участвуют в Эдинбургском фестивале, тогда как «хитрые продюсеры» из буржуазных стран ожидают более решительного подтверждения тому, что участие в фестивале способно принести существенные коммерческие выгоды. В этом году отсутствовала на фестивале Франция, не довелось нам увидеть фильмов, которые бы свидетельствовали о недавнем возрождении киноискусства в Италии, не представила своих произведений и японская кинематография.

Имеет, видимо, значение и то обстоятельство, что фестиваль в Эдинбурге происходит в сентябре, после Каннского, Карлововарского, Локарнского и почти одновременно с фестивалем в Венеции. Кроме того, и это, на мой взгляд, главное, на тех фестивалях, пусть зачастую необъективно и несправедливо, но присуждаются призы, в то время как в Эдинбурге всем выдают одинаковые дипломы. А призы, как известно, создают вокруг фильма шум, рекламу, иногда скандал, и

это во многом способствует его коммерческому успеху на экранах капиталистических стран.

В Эдинбурге мы не встретили выдающихся деятелей западного кино. Все здесь было скромно и буднично. На вечерних просмотрах зал был заполнен обыкновенными зрителями, и только два или три ряда кресел были отведены тем, кто специально приехал на фестиваль. Перед началом очередного просмотра представитель фестивального комитета, одетый в костюм наполовину современный, наполовину национальный шотландский, произносил несколько доброжелательных слов в адрес страны, представившей фильм. Затем он знакомил зрителей с делегацией, которую те, как правило, встречали дружными аплодисментами.

Представители прессы на просмотрах в кинотеатре «Камео» обычно отсутствовали. Они смотрели фильмы во «Дворце кино» накануне их официального показа. Весь этот «дворец» помещается в квартире из 8—10 комнат, очевидно, арендуемой киноклубом. Просмотровый зал на 50 мест с очень маленьким экраном находится в подвале. Тут же рядом имеется небольшой коктейль-холл, где по обыкновению после просмотра происходит пресс-конференция. Я раза два был на этих пресс-конференциях. Оставшиеся после просмотра 10—15 представителей различных газет задают несколько вопросов, мало относящихся к фильму, и быстро исчезают. Не видно здесь и фоторепортеров. На всех кинофестивалях мира эти назойливые молодые люди, увешанные с ног до головы всевозможной фотоаппаратурой, заполняют фойе кинотеатров, залы пресс-конференций, вестибюли гостиниц. Но здесь, в Эдинбурге, за все время моего пребывания на фестивале я видел только двух фотокорреспондентов. Одного — на приеме у мэра города лорда Донбару, где нашу делегацию, вместе с мэром и его женой, снимал старомодный и медлительный «пушкарь», который долго и мучительно втискивал нас в кадр. Потом он так же долго возился с «фокусом» и, наконец, сделал магниевую вспышку, которая заволокла своим дымом чуть ли не весь зал... Другого я встретил на приеме, устроенном англичанами для гостей фестиваля после просмотра их фильма «Преступник». Этот репортер снимал мгновенно, на ходу, почти не прицеливаясь. Он снимал и сверху, забираясь на стул или на подоконник, и снизу, почти ложась на пол. Лампочка его аппарата вспыхивала то в одном, то в другом конце зала... Но, к моему удивлению, он оказался не английским фоторепортером, а... советским. Это был Яков Халип, приехавший в Эдинбург с группой наших туристов и приглашенный на прием вместе с советским драматургом Виктором Розовым.

Таковы некоторые штрихи обстановки Эдинбургского фестиваля.

Теперь — о фильмах, которые мне удалось посмотреть за период моего семидневного пребывания в шотландской столице.

Аргентинская картина «Конец фиесты» снята режиссером Леопольдо Торре. Действие фильма происходит в двадцатых годах. В центре сюжета — внук диктатора страны, честный, пытливый юноша, который видит, как дед, руководитель правящей буржуазной партии, чтобы удержать власть в своих руках, совершает одно преступление за другим. В конце концов, внук диктатора, став взрослым человеком, вступает с дедом в конфликт. После одного бурного объяснения дед заболевает. Слабый и прикованный к постели, он постепенно теряет авторитет и умирает, забытый всеми. А юноша уходит из дома деда, чтобы попытаться перестроить жизнь по-новому.

По всей очевидности, это экранизация литературного произведения, психологическая драма с большими внутренними монологами молодого героя. Снят фильм в отжившей традиционной манере, игра актеров — явно театральная. Действие развивается очень медленно, и фильм смотрится с большим трудом.

Польша представила фильм «Косоглазое счастье», сделанный в сатирическом жанре. Это история жизни обывателя-неудачника, приспособленца. Перед зрителем проходит политическая жизнь довоенной Польши, взяточничество и черный рынок, процветавшие в стране в годы войны, политический карьеризм и бюрократизм — после войны.

Режиссер Анджей Мунк, поставивший фильм, показал себя безусловно одаренным человеком, понимающим толк в сатире. Особенно ему удались сцены детства героя. Они смешны, остры и предельно кинематографичны. В целом же фильм сильно перегружен и сделан без чувства меры. Но самое главное заключается в том, что весьма сомнительна его идейная концепция. Все здесь от начала до конца подвергается осмеянию и уничтоже-

нию. Кажется, что для авторов этого произведения нет ничего святого.

Фильм Анджея Мунка не имел успеха у зрителя. Если еще вначале зал смеялся, весело реагируя чуть ли не на каждую сцену, то к середине он уже заскучал, начал позевывать... По окончании фильма раздались весьма жидкие, вежливые аплодисменты.

В Эдинбурге мы не только смотрели фильмы, но и урывали время, особенно дневное, чтобы познакомиться с городом и его окрестностями.

Я мог бы рассказать о многих достопримечательностях древней столицы Шотландии. Например, о старинной части города, где до сих пор стоят дома XIII—XIV веков; о Холирудском замке, овеянном романтикой былей и легенд, связанных с именем трагической королевы Марии Стюарт; о прекрасном своей готической архитектурой Сент-Джойлском соборе, что стоит в полной сохранности с XV века; о небольшом трехэтажном домике, где когда-то жил великий поэт шотландского народа Роберт Бернс; об окрестных холмах Эдинбурга, покрытых душистым вереском; о черных пирамидах вокруг угольных шахт, разбросанных по горизонту; о бесконечных отарах овец, пасущихся на зеленых лугах...

Но все это слишком далеко увело бы меня от темы моей статьи. Поэтому ограничусь лишь коротким рассказом о скульптурных памятниках Эдинбурга, которые произвели на меня большое впечатление.

Памятников в Эдинбурге, как и во всех городах Шотландии и Англии, очень много. Не знаю, правда или нет, но мне говорили, что их ставят не раньше, как через пятьдесят лет после смерти, дабы проверить ходом истории истинные заслуги умершего. На улицах и площадях Эдинбурга стоят монументы выдающихся королей Англии и Шотландии, знаменитых полководцев, великих ученых, поэтов, писателей, путешественников. Есть даже небольшой бронзовый памятник одной собаке, которая была так предана своему хозяину, что когда он умер, она более десяти лет прожила на кладбище у его могилы... Но из всех памятников, которые мне приходилось где-либо и когда-либо видеть, самый величественный и самый прекрасный — это памятник Вальтеру Скотту. Он стоит на Принцесс-стрит при входе в парк, недалеко от Национальной галереи. По этой улице с одной стороны тянется линия ультрасовременных домов, в которых размещены самые роскошные магазины, банки и конторы акционерных компаний, а по другой стороне, за большим и хорошо разделанным парком, на высокой скалистой горе возвышаются крепостные стены Эдинбургского замка, построенного в XII веке. Между средневековьем и современностью, между XII и XX веками, величественно возвышается готическая башня из темно-серого гранита. Под высокими сводами этой башни на широком постаменте сидит в задумчивой позе, одетый в широкий плащ, с книгой в руке Вальтер Скотт. Фигура изваяна из белого, как снег, мрамора. По своей простоте, душевности и в то же время какой-то совершенно особенной поэтичности этот памятник действительно гениальное творение шотландского скульптора Джорджа М. Кемпа, которому, как мне передавали, было всего лишь 18 лет, когда он создал это изумительное творение.

Самое поразительное в памятнике — голова. Великолепно передана в мраморе живая плоть лица, его легкая округлость, вы ясно ощущаете трепет волос поэта. Вас поражает его умная, чуть ироническая улыбка. А так как взгляд его направлен в сторону современной части улицы, где потоком движутся машины, двухэтажные омнибусы, где бегут, снуют, торопятся, обгоняя друг друга, тысячи людей,— ирония Вальтера Скотта, так чудесно переданная художником, приобретает определенный символический смысл.

Но вернемся к фестивалю.

Естественно, что с большим интересом мы ждали демонстрации американского фильма «Побег», поставленного Луи Биско по одноименной повести Эрскина Колдуэлла.

Действие фильма происходит в начале двадцатого века где-то в Калифорнии. В горах, около моря стоит бедная хижина. В ней живет вдова погибшего мексиканца. У вдовы трое ребят. Старшему сыну—18, младшему— лет 12 — 13, девочке — лет 16. Жить им становится все труднее и труднее, и мать вынуждена послать старшего сына в близлежащий поселок на заработки. Юноша до этого нигде, кроме как в горах, лесу и на море, не был. Приехав в поселок, он сразу же попадает в кабачок. Его подпаивают, и в возникшей ссоре из-за проститутки он случайно убивает какого-то крупного бандита и бежит.

И вот на протяжении трех четвертей фильма идет жестокое и неотступное преследование

юноши друзьями убитого бандита. Юноше, чтобы спастись, надо перевалить горы, пересечь границу и уйти в Мексику. Но это ему не удается,— его настигают и больного, израненного убивают.

Фильм жестокий, безысходный. Сделан он по стандарту американских «вестернов», и нет ничего свежего, оригинального ни в его режиссуре, ни в актерской игре.

«Преступник» — английский фильм режиссера Джозефа Лози (сценарий Элун Оуен) — в отличие от других был показан в более торжественной обстановке, в одном из лучших кинотеатров Эдинбурга—«Регал». Сразу после окончания просмотра, тут же в кинотеатре, для всех делегаций и гостей был устроен большой прием.

Действие фильма происходит в наше время. Главный герой — крупный уголовник, вор, который только что отбыл в тюрьме очередной срок. Выйдя на свободу, он собирает шайку своих помощников, так как задумал дерзкое ограбление кассы тотализатора на скачках. Ограбление удается, шайка похищает очень большую сумму. Но герой, не желая делиться с друзьями, инсценирует погоню, скрывается, закапывает деньги в землю и заявляет, что их отняла полиция. Оскорбленные таким коварством жулики выдают полиции своего бывшего шефа. И вот он снова в тюрьме. Но деньги найти не удалось. Прокурор и следователь, с одной стороны, а «друзья» по заключению, с другой, всеми способами — провокациями и жестокими избиениями—пытаются вырвать у грабителя его секрет. Однако тот стойко выдерживает все испытания. Он готов просидеть здесь десять лет, готов на все мучения, но зато по выходе на свободу он будет богатым человеком... Тогда группа заключенных за очень большое вознаграждение инсценирует бунт в тюрьме и помогает преступнику бежать. Оказавшись на свободе, он вместе с возлюбленной устремляется за деньгами, чтобы сразу же бежать за границу. Но бывшие сообщники настигают его на месте, где были зарыты деньги, и убивают. Порок наказан руками порока.

В фильме, хорошо снятом оператором, есть ряд сцен, удачных в режиссерском и исполнительском отношении. Но никчемность содержания, обилие жестокостей, нарочитая мрачность и безысходность не дают возможности положительно оценить это произведение. Оно не имело успеха ни у зрителей, ни у делегаций фестиваля.

Голландский режиссер Герман Ван дер Хорст показал свой фильм «Огненная любовь». Об этой картине до ее демонстрации говорили как о весьма интересном явлении, называли «новым словом» в документальном кино. Но просмотр принес полнейшее разочарование.

В фильме показывается жизнь людей одного далекого острова в колониях Голландии. Сначала вы видите, как лодка с пятью негритянскими гребцами трудно поднимается вверх по быстрой реке. Это длится минут двадцать—двадцать пять. Затем островитяне долго поют под аккомпанемент барабана, а также голосов всевозможных птиц и зверей из лесной чащи. Вы видите аккуратненькие шалаши, в которых живут островитяне, видите, как делают они лепешки, сушат их на крышах шалашей и долго толкут что-то белое в деревянных ступах. Затем они играют со своими голыми детишками и поют песни, ловят примитивным способом рыбу и опять поют и бьют в барабан. Потом неизвестно почему начинаются танцы. Танцуют ужасно долго, танцуют и днем и ночью при свете костров и факелов.

После танцев на экране возникает небольшой южный город, очевидно, административный и торговый центр острова. В этом городе живут голландцы, малайцы, англичане, китайцы и многие другие. Режиссер подробно и долго показывает, как все они молятся богу в своих церквах и молельнях. Затем так же долго и нудно показывается городской базар, здесь под звуки барабана опять поют и танцуют и т. д. и т. п.

Фильм документальный, но в каждом его кадре видна плохая инсценировка. Самое же неприятное — то, что он сделан с претензией на оригинальность и какую-то странную философичность.

Как легко мы вздохнули, когда после лжи и нелепостей этого фильма вышли на улицы очаровательного города. Как ни странно, дождь и туман очень идут шотландской столице — городу средневековых замков, церквей, домов и чудесных памятников, городу, словно высеченному из одного темно-серого камня. Солнце как-то не к лицу этому городу. Оно лишает его суровой романтики, которая неизменно чудится в эдинбургском пейзаже во время дождя и тумана.

И весь нынешний кинофестиваль с его большей частью неудачными, примитивно-натуралистическими картинами, без подлинной жизни, без поэзии и романтики, как-то не

к лицу этому городу. Здесь, на старинных площадях, около величественных замков, нужно бы играть Шекспира, инсценировать Вальтера Скотта, исполнять песни Роберта Бернса...

Но все же на другой день мы опять были в нашем фестивальном «Камео». Да и как не пойти, когда там в этот вечер показывались наши, советские фильмы.

Первым демонстрировался фильм производства Таджикской студии «Лейли и Меджнун». Зал был полон, и картина, несмотря на некоторую долю экзотической аляповатости, не совсем удачные танцы и сладкий голос диктора, читающего стихи, была все же принята зрителями с большим интересом. Возможно, этому помогали своеобразная, глубоко национальная музыка, интересно задуманные художником и хорошо снятые оператором декорации. А может, потому, что шотландцы и англичане вообще очень любят балет.

После окончания фильма зал дружно аплодировал, а в эдинбургской прессе было напечатано несколько положительных отзывов об этой картине.

Следующий сеанс начался двумя советскими короткометражками — «Десять минут над Москвой» и «В Чарской долине». Мне первая короткометражка не понравилась. Съемки Москвы сделаны с вертолета и по всей очевидности за один день. Возможно, именно спешка не позволила автору-оператору показать столицу нашей родины так, как ее следовало бы показать, да еще в таком фильме, который мы посылаем за рубеж. И технически, и композиционно, и по выбору объектов фильм оставляет желать много лучшего. Есть в нем и некоторая бестактность. Зачем, например, понадобилось вставлять в этот маленький фильм, весь снятый панорамами сверху, портреты летчика за рычагами управления и автора-оператора с аппаратом, специально одетых во все «кожано-героическое», как будто они вели съемки не над Москвой в летнее время, а по меньшей мере надо льдами Антарктиды? Операторы и режиссеры документальных и научно-популярных картин вообще стали частенько снимать самих себя. Может быть, наши кинематографисты хотят увековечить себя для потомства? Или им не дают покоя лавры актеров художественных фильмов? Не знаю. Но так или иначе, а от этой бестактности надо бы отказаться.

Что касается музыки фильма «Десять минут над Москвой», то она, как и в большинстве наших документальных картин, не только не органична изобразительному материалу, но и прямо противоположна ему. Ее, вероятно, никто не сочинял, никто не работал над ней — просто «оттяпали» какой-то кусок из материалов фонотеки и наспех вставили в картину...

Когда же, наконец, наши документалисты обратят серьезное внимание на этот весьма и весьма важный компонент их творчества? Мне неоднократно приходилось смотреть зарубежные документальные фильмы, и меня часто поражала и восхищала их музыка, или, вернее, музыкальное оформление. Оно, как правило, специально написано для фильма и органически сливается не только с его зримыми образами, идеей, драматургией, но и с ритмом картины, ее шумовым оформлением и голосом диктора. Нет, в этой немаловажной области пора покончить с халтурой и компиляцией.

Второй была показана картина «В Чарской долине» — видовой очерк из серии «На суше и на море». Очерк хорошо снят. В нем есть чудесные съемки природы одного из далеких уголков современной Сибири. Что же касается жизни и быта людей, что живут и трудятся в долине,— это никак не показано, если не считать двух-трех кадров, в которых школьники поселка сняты в слащаво-лакировочной манере.

(Есть в очерке и портреты самого оператора и летчика вертолета. Это уж какое-то бедствие!)

Обе короткометражки, несмотря на их недостатки, которые, очевидно, были заметны только мне, и то, возможно, потому что я смотрел наши фильмы «на чужих людях», были приняты зрителями с большим интересом.

После просмотра короткометражек в зале был дан свет и ведущий программу, член фестивального комитета дружески представил публике нашу делегацию. Под шумные аплодисменты зала мне пришлось подняться на сцену и сказать несколько слов. Учитывая нелюбовь местных зрителей к длинным и высокопарным речам, я старался говорить коротко и просто.

Когда началась демонстрация «Белых ночей», я, дабы излишне не волноваться, незаметно вышел в фойе театра, где и просидел все полтора часа. Но вот фильм кончился, раздались аплодисменты, распорядители при-

гласили меня в зал, где публика очень тепло приветствовала нас. Многие устроители фестиваля и гости окружили нашу делегацию, благодарили за фильм и задавали бесконечное количество вопросов.

Позднее в ряде эдинбургских и лондонских газет и журналов появились теплые отзывы о фильме.

Вот и все, что мне хотелось рассказать о семидневном пребывании на Эдинбургском фестивале, который я, к сожалению, должен был покинуть до его окончания.

М. Туровская

Еще о „рассерженных“

Всегда интересно встретить на титрах нового фильма однажды запомнившееся имя. Мне было тем интереснее познакомиться с художественным фильмом молодого английского кинорежиссера Карела Реца «В субботу вечером, в воскресенье утром», что совсем недавно довелось писать о его первой картине «Мамочка не позволяет» («Искусство кино», 1960, № 2). Эта короткая документальная лента, снятая совместно с Тони Ричардсоном, среди многих других оригинальных опытов английского короткометражного кино привлекла внимание своей современностью. Хотя молодые режиссеры не претендовали на обобщения и хотели быть лишь максимально верными натуре, их фильм ясно обозначил на английском экране ту тему кризиса буржуазной идеологии и буржуазного образа жизни, которая еще прежде стала достоянием литературы и театра в ряде романов и пьес так называемых «рассерженных молодых людей». Если нужно доказательство того, что широта и всеобщность этой темы в творчестве молодых не вымышлена и не преувеличена, то новая картина Карела Реца дает его.

Первые кадры фильма могут внушить мысль, что режиссер снова предлагает нашему вниманию документальную картину, действие которой развертывается на этот раз не в ночном клубе, а в цехе завода. Но это—документальность манеры, которой остался верен режиссер, а не признак жанра. Фильм, как и многие другие английские современные фильмы, является экранизацией.

К сожалению, на этот раз я не имею перед собой литературного первоисточника и не могу судить, что́ здесь принадлежит автору, а что́ режиссеру. Так или иначе, но в отличие от большинства экранизаций картина оставляет впечатление законченности, и о ней можно говорить, как о вполне самостоятельном художественном произведении, воплощенном средствами экрана. О чем и как оно рассказывает?

... Молодой рабочий Артур (Альберт Финни) кончает работу и спешит домой. Дома он переодевается и отправляется на поиски развлечений (фильм ведь недаром называется «В субботу вечером, в воскресенье утром»). И вот мы видим его уже в тесноте бара, затиснутого в угол множеством других посетителей, разгоряченного алкогольными парами, в обществе не очень молодой и не очень красивой подруги.

Не только первые кадры завода оставляют ощущение документальности или, во всяком случае, подлинности. Узкие закоулки между добропорядочными, но отнюдь не фешенебельными коттеджиками, где селятся рабочие семьи, низенькие деревянные калитки, у которых по вечерам судачат толстые неряшливые соседки, зорко примечая, кто куда и зачем отправился, старые мощеные улицы, душная теснота бара, вереница лиц за столиками — не очень красивых, не чересчур счастливых, усталых, смеющихся, озабоченных, возбужденных — все обыкновенно, все говорит о буднях, где субботние развлечения так же привычны и размеренны, как рабочие дни.

Под стать этим будням и подруга Артура Брэнда (Рашель Робертс), в чьей постели он просыпается в воскресенье утром, —немолодая замужняя женщина, спешно выпроваживаю-

щая любовника, чтобы встретить мужа и сына, возвращающихся из субботней поездки на мотоцикле.

Точно так же как режиссер не предлагает никаких необыкновенных объектов для съемки,— оператор за редкими исключениями не прибегает ни к каким «острым» ракурсам или необычным планам. Обыденности обстановки соответствует обычность съемки. Монотонная правильность течения жизни подчеркнута ритмическим построением фильма. За субботой и воскресеньем следует понедельник, за эпизодами в баре, на рыбалке или дома снова идут эпизоды в цехе, снятые все в той же подчеркнуто документальной манере.

Так день за днем и кадр за кадром проходит перед нами жизнь молодого рабочего... Жизнь как будто бы благополучная, довольно прилично обеспеченная (в фильме есть эпизод выдачи заработной платы, из которого выясняется, что наш герой зарабатывает даже больше других, о чем ему советуют не очень распространяться, чтобы не вызывать зависти), не богато, но прилично обставленная, довольно уютная квартира. Жизнь, в которой треволнения, связанные с личными переживаниями героя, все же не настолько серьезны, чтобы разбить ее размеренное течение, а того, что мы могли бы назвать его общественными интересами, почти совсем не существует.

Этот довольно благополучный, хотя и заурядный герой, который не столько сам страстно любит, сколько довольно лениво предоставляет двум женщинам — своей любовнице Брэнде и юной, наивной Дорин (Ширли Энн Филд) — любить себя, может поначалу показаться туповатым, даже хамоватым парнем, в котором физическая сторона существования резко преобладает над духовной. Его злое озорство, когда он выпаливает заряд жевательной резинки соседке в зад, легко оправдать тем, что она — злостная сплетница, а демонстративный уход от Дорин объяснить тем, что мать ее не очень-то вежливо встретила незваного поклонника. Но он напивается в баре так, что сваливается с лестницы, самодовольно располагается с чужой женой в чужой постели, самоуверенно ждет, пока девушка сама разыщет его и покорно предложит ему свою любовь; он хвастает своими мускулами и любую удачу готов принять как естественную дань судьбы.

Чем же этот скорее «отрицательный», чем «положительный» герой, если пользоваться



Исполнительница роли Брэнды Рашель Робертс на съемках фильма «В субботу вечером, в воскресенье утром»

столь неточными в данном случае определениями, в какой-то момент привлекает нашу симпатию, чтобы к концу фильма окончательно закрепить ее за собой?

Хотя на первый взгляд фабула нового фильма, среда, где происходит действие, его герои — все очень мало напоминает картину «Место наверху», все же смело можно сказать, что «В субботу вечером, в воскресенье утром» продолжает и развивает самые существенные мотивы этой картины, ставшей «первой ласточкой» обновления английского экрана.

Есть одно сюжетное совпадение в обоих фильмах — любовный «треугольник», двусмысленное положение героя между двух женщин, из которых одна находит в нем свою последнюю, а другая — свою первую любовь. На первый взгляд совпадение может показаться случайным, не столь уж значительным, тем более что для героя «Места наверху» эти две женщины олицетворяли как бы два пути, две возможности в его жизни: юная и непорочная невеста — богатство, респектабельность, положение в обществе — все, о чем мог мечтать этот выскочка из Дафтона; немолодая любовница — только выстраданную правду чувств. Была неумолимая логика успеха в том, что он выбирал Сьюзен и жертвовал Алисой.

У героя фильма Карела Рецца нет честолюбивого устремления вырваться за пределы своего круга, и, казалось бы, две женщины на его пути — это просто две женщины: одна — юная и непорочная невеста, другая — немолодая любовница. Выбор, который он в конце концов делает, не имеет никаких побочных причин и, следовательно, никакого более глубокого смысла — это нормальный выбор нормального молодого человека, стремящегося к нормальной семейной жизни и естественно предпочитающего молодость, красоту и непорочность. Если «happy end» «Места наверху» был счастливым концом в кавычках, то здесь вполне нормальный счастливый конец...

И если бы все в действительности обстояло так и режиссер взялся за дело всего лишь для того, чтобы показать несколько монотонных страниц из жизни ничем не примечательного парня, назидательно утвердив при этом и без того явное преимущество любить хорошеньких и непорочных девиц, а не замужних женщин, мы имели бы перед собой образцово буржуазный фильм «из жизни рабочих».

Между тем, хотел этого Карел Рецц или не хотел, картина его антибуржуазна, и дело обстоит не так просто, как кажется.

Конечно, Брэнда — не Алиса, которую исполнение Симоны Синьоре сделало такой великолепной женщиной, что перед внутренней силой и красотой ее человеческой личности меркнут все преимущества молодости и хорошенькой мордашки Сьюзен. В фильме Карела Рецца все обыденнее, чем в «Месте наверху», и Брэнда — очень сниженный вариант Алисы. Но ведь и в Дорин нет волнующей поэзии «первосортности», которое было в Сьюзен,— нет очарования гоночной машины и дорогих туалетов. И Дорин — сниженный вариант Сьюзен. А между тем противопоставление в жизни Артура двух женщин, из которых ни одна не может ему дать ничего, кроме самой себя, остается прежним.

Пусть Брэнда и немолода, и нехороша, и не бог весть как шикарно одета — в тот момент, когда, уставши волноваться и надеяться, перестав суетиться и стараться как-нибудь избавиться от непрошенной беременности, она отчужденно сообщает любовнику, что решила оставить ребенка, в ней проявляется та женская выстраданная гордость, та усталая и горькая мудрость жизни, которая делает ее последнюю любовь такой глубокой.

И Артур инстинктивно чувствует это ее внутреннее, духовное превосходство. Самодовольный красивый парень, преданно любимый молодой и прелестной девушкой, он не хочет расставаться с немолодой и некрасивой любовницей. В эпизоде на аттракционах, где Брэнда, пришедшая сюда с мужем, впервые видит Артура с Дорин, режиссер и оператор единственный раз изменяют своей лаконичной документальной манере. Мелькание света и теней, сумасшедшее кружение карусели выражают внутреннее смятение героев перед наступающей и уже понятой неизбежностью разрыва. И когда брат мужа Брэнды и его товарищ в темном закоулке будут избивать Артура с той же методической жестокостью, с какой били в «Месте наверху» Джо Лэмптона, он будет знать — это конец того своевольного Артура, который не хотел признавать над собой законов житейского благоразумия и по-своему, по-глупому, по-мальчишески бунтовал против обыденщины, окружавшей

Ширли Энн Филд (Дорин) и Альберт Финни (Артур) на съемках фильма «В субботу вечером, в воскресенье утром»



его сплетнями кумушек, приличным достатком, размеренной и благопристойной жизнью родителей, и наивно-практическими рассуждениями Дорин.

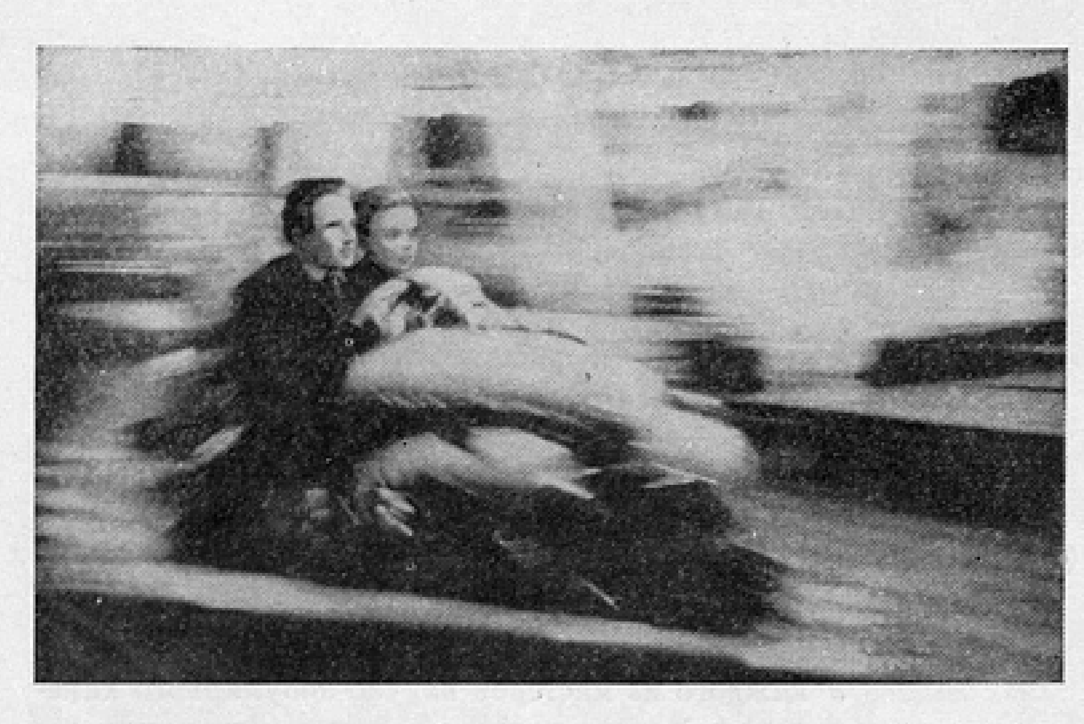
Что же, он женится на ней, на этой славной девочке, которая так трогательно придет навестить его, избитого и оплывшего синяками, и так доверчиво подарит ему свою любовь, сделав для мамы вид, что выпроводила жениха. Он женится на ней, предоставив Брэнду ее судьбе — ее скучному, трусливому, а впрочем, не такому уж скверному мужу, который будет растить его ребенка. Он женится — но будет ли он счастлив со своей милой и наивной, чистенькой и накрахмаленной женушкой?

На рыбалке, которая, повторяя первую рыбалку первого воскресенья, как бы подчеркивает неизменность жизненного круговорота, уже смирившийся с наступающим «счастливым концом» герой в последний раз, а может быть, и в первый — заглядывает в собственную душу. Неужто ему предстоит то же скучное маленькое благополучие в собственном уютном домике с телевизором, которое было уделом его родителей, неужели это все, что он хочет и может получить от жизни? В эти последние минуты уже отданной свободы в нем с новой силой вспыхивает то смутное беспокойство, которое заставляло его дебоширить на страх соседкам, та неутоленная духовная жажда, которая несчастливой и тревожной связью соединяла его с Брэндой.

И как ответ — милый щебет счастливой и безмятежной Дорин, которая уже мечтает об уютном гнездышке в одном из новеньких коттеджей, выстроившихся в долине. Он швыряет камень в сторону этих нарядных коттеджей — последняя дань озорству. Она останавливает его со свойственной ей наивной практичностью — а что если один из этих коттеджей предназначен в будущем для них? Быть может. Но в таком случае — последний ли это камень, который он швыряет в своей жизни?

Так благополучный конец перестает быть синонимом счастливого конца. Хорошенькие накрахмаленные мисс, приносящие в приданое миллионы и респектабельность или на худой конец просто свое упорядоченное и благоразумное представление о жизни, увенчивая законным браком метания героя, требуют взамен своей девственной молодости его живую душу. Очаровательно практичные, они требуют, чтобы счастье состоялось по всем законам буржуазности.

Надо оговориться — буржуазность, о которой идет речь, не связана накрепко с одним только классом буржуазии одного только английского общества — это понятие гораздо более широкое и общее. Герой «Места наверху» стремился вырваться из рабочей среды в высшие классы общества, приобщиться к буржуазности, так сказать, извне. Герой фильма «В субботу вечером, в воскресенье утром» ощущает опасность буржуазности тут же, вокруг себя, в своей собственной среде, в своей семье — везде, где духовная жизнь ограничена стремлением к уютному благополучию собственного коттеджа с телевизором.



«В СУББОТУ ВЕЧЕРОМ, В ВОСКРЕСЕНЬЕ УТРОМ»

Так или иначе, но благополучные и несчастливые концы этих историй знаменуют собой кризис буржуазных устремлений. Кризис буржуазности — вовсе не синоним классовой борьбы, от которой — пока или уже —воздерживаются «сердитые» герои молодой английской литературы, театра и кино.

Кризис буржуазности дает себя знать в перерождении старого конфликта буржуазной драмы, в безразличии и скуке, преследующих героя среди его невеселых развлечений, во внезапном равнодушии, поражающем его на пути к успеху, в усталости, которая вдруг постигает его на вершине желаний.

Герой все меньше способен удовлетворяться тем счастьем, которое услужливо подсовывает ему общество как венец его поисков и борьбы.

Камень, который бросает Артур, быть может, не последний в его жизни. Но куда и зачем он бросит следующий? Вопросы становятся все настойчивее. Каков будет ответ?

М. Арлазоров

Из опыта друзей

Мне хочется рассказать в этих заметках об интересных научно-популярных короткометражных фильмах, недавно показанных в Москве нашими чехословацкими друзьями. Примечательны они главным образом тем, что в них отчетливо ощущается желание отойти от канонических форм, сказать в искусстве популяризации что-то новое, созвучное времени.

У каждого из мастеров научно-популярного кинематографа Чехословакии, с чьими фильмами мы познакомились, свой стиль, свой почерк, своя манера разговаривать со зрителем. Но за субъективными чертами в их творчестве можно увидеть и принципиальные направления, представляющие, как нам кажется, интерес для сценаристов, режиссеров и операторов нашего научно-популярного кино.

Речь идет прежде всего об искусном сочетании привычной популяризации знаний с умением взволновать зрителей, о мастерском раскрытии с экрана красоты техники и, наконец, об улыбке, той доброй веселой улыбке, которой подчас не хватает нашим серьезным и содержательным фильмам.

Работы режиссера Людвика Томана «Излучение и жизнь» и «Где угодно, даже за пределами нашего мира» пробуждают у зрителя высокие гражданские чувства. Эти фильмы рассказывают об атомной энергии. Как будто бы тема не нова. Наше научно-популярное кино неоднократно обращалось к ней, глубоко и серьезно ее разрабатывало. И тем не менее между короткометражными фильмами Людвика Томана и работами на эту тему советских кинематографистов можно без труда обнаружить существенную разницу. Она заключается прежде всего в ином отношении к материалу, в различии задач, которые ставили перед собой режиссеры. Большинство наших фильмов носит информационный характер. Откровенно информационны «Первая в мире», «15 дней в Женеве», «Атом, мир, дружба». Информационно-познавательны «Объединенный институт ядерных исследований», «Атомный флагман».

Разумеется, показать на экране то, что в жизни удается видеть немногим, значит, уже сделать полезное дело. Однако думается, что рамки, которыми ограничили себя наши творческие работники, оказались гораздо у́же возможностей темы. И фильмы Томана — убедительное доказательство нашего утверждения. Характерно, что к своим последним работам Томан подошел через научную информацию. Мы помним его картину «Чехословацкий бетатрон», демонстрировавшуюся во время конгресса МАНК в Москве. Из рамок информации она не выходила.

Главные идеи фильмов Томана созвучны желаниям, убеждениям и интересам миллионов простых людей. Это не столь научные идеи, сколь общественные, порожденные последними достижениями науки. Именно это обстоятельство делает фильмы Томана интересными даже для тех, кто ранее интереса к атомной технике не проявлял.

«Излучение и жизнь». За этим скромным названием скрывается жгучая проблема современности — прекращение испытаний ядерного оружия. Ведущая мысль картины крайне проста и одновременно исключительно привлекательна: атом не должен воевать! Режиссер поставил перед собой задачу раскрыть опасность стронция 90, этого страшного яда, проклинаемого человечеством, призвать зрителя к борьбе против отравления атмосферы радиоактивными веществами.

Факты, факты и еще раз факты... Связанные в неразрывную цепочку, они воочию демонстрируют известное положение диалектики о переходе количества в качество. Неопровержимые научные данные, приводимые в картине, вызывают у зрителей высокое гражданское чувство протеста против поджигателей новой войны.

Свою систему доказательств режиссер начинает с элементарного опыта. В аквариуме плавают рыбы. Рыбы — живые аккумуляторы фосфора. Счетчик Гейгера проверяет радиоактивность рыб. Радиоактивность равна нулю. Счетчик бездействует. Но вот в воду влита небольшая порция радиоактивного фосфора. О результатах опыта можно судить буквально через считанные минуты. Рыбы вновь подвергаются проверке, но на этот раз счетчик трещит, как пулемет.

Не только рыба накапливает опасный яд. Жадно впитывает в себя стронций 90 и молоко — основная пища детей. Именно из молока извлекает детский организм известь — «главный строительный» материал для образования костных тканей. Вместе с известью в организм ребенка входит страшный яд...

Рассказывая о том, какие опасности несет стронций 90, Томан одновременно показывает на экране детей. Живые, жизнерадостные, симпатичные, разве могут эти малыши заподозрить взрослых в том, что они делают им что-то дурное? Контраст, создавае-

мый режиссером между изображением на экране и рассказом диктора, страшен. Научный материал порождает в этот миг гнев зрителя против тех, кто готовится к атомной войне. Вероятно, именно это и есть то, что мы привыкли называть высокой, пламенной публицистикой.

Однако это еще не кульминация. Томан выносит на экран новые факты, развивающие тему.

— Быть может, и раньше, во времена наших дедов, молоко впитывало в себя стронций? — задав этот вопрос, Томан отвечает на него гневно: — Нет!

Режиссер приводит необычное доказательство своего решительного возражения. Много лет назад в Антарктике затерялась банка сгущенного молока. Недавно ее нашли полярники. Молоко, так долго пролежавшее в естественном холодильнике, было подвергнуто анализу. Нет, оно не таит в себе той грозной опасности, какой обладает молоко сейчас,— установили ученые!

Интересно и сильно сделано заключение фильма. Томан напоминает зрителям о письме Альберта Эйнштейна президенту США. Ученый предупреждал его о той грозной опасности, которую сулит применение ядерного оружия. И лишь одна лаконичная фраза комментирует этот факт: письмо Эйнштейна не дошло по назначению...

Ссылка на огромный международный авторитет великого физика заканчивает научный рассказ. Казалось бы, пора появиться на экране слову «конец». Однако, прежде чем это сделать, режиссер хочет обратиться к тем чувствам, которые вызвала у зрителей его работа. На экране снова аквариум, тот самый аквариум, который мы видели в первых кадрах.

Рыбы не могут понять, сколь опасны опыты, которые проделывает над ними экспериментатор. Но люди не рыбы...

Люди не рыбы... Эта мысль завершает фильм. Она звучит как призыв к борьбе, к борьбе с теми бедствиями, которые несет человечеству ядерное оружие.

Из научных фактов вырос пафос утверждения жизни, пафос борьбы за мир, борьбы со смертью. Оттолкнувшись от конкретного, режиссер поднялся до большого запоминающегося обобщения, перевел фильм из разряда привычной для научно-популярного кино информации в художественное произведение, адресованное самому массовому зрителю. Именно в этом и заключается большой поучительный смысл работ нашего чехословацкого товарища. Его работа отнюдь не случайна, и это подтверждает фильм «Где угодно, даже за пределами нашего мира». Вторая короткометражная картина Томана выглядит естественным продолжением первой.

Прячась за псевдонаучными доводами о невозможности обнаружения ядерных взрывов, поборники атомного оружия тем самым ратуют за продолжение опасных испытаний. Им-то и возражает Людвик Томан, утверждая, что ядерные взрывы можно обнаружить где угодно.

Как и в предыдущем фильме, голос режиссера звучит гневно, разоблачающе. Сложные вопросы геофизики перестают быть ширмой, укрывающей атомщиков. Томан излагает их просто и понятно. Фильм общедоступен в лучшем смысле этого слова.

Нет нужды пересказывать содержание фильма. Режиссер идет от факта к обобщению, от научного рассказа к возбуждению высокого гражданского чувства — желания сберечь мир. Суть его убедительного рассказа становится ясной из одного эпизода. Рыбаки, потерпевшие бедствие, бросают в воду небольшие сигнальные бомбы. Их взрывы засекаются сейсмическими станциями, пеленгуются, и вот уже вылетел на помощь самолет. Сила взрывов сигнальных бомб ничтожно мала. Это понятно даже очень далекому от техники человеку. Именно поэтому столь действенны следующие кадры: газеты, газеты, газеты... Газеты всех стран мира, всех пяти континентов и скромная дикторская фраза: рыбаков спасли в те дни, когда газеты писали о невозможности обнаружения ядерных взрывов.

Итак, искусство превращения научного факта в боевой публицистический материал, умение придать этому материалу большое политическое звучание, умение будить у зрителя не только мысли, но и чувства,— вот главное, что отличает фильмы Томана. Нам думается, что такого рода искусство особенно необходимо научной кинематографии сейчас, при популяризации главных дорог, которыми продвигается современная наука и техника.

Больших и глубоких обобщений философского порядка требует, к примеру, кибернетика. Ответа на острые вопросы, тесно связанные с социально-экономическими проблемами автоматики и телемеханики, ждут миллионы зрителей. Та великая техническая революция, под флагом которой развиваются сейчас техника и точные науки, настойчиво требует новых форм популяризации знаний, и наш долг — эти формы найти.

Пора разорвать путы ординарной научной информации, которую мы с постоянством, заслуживающим лучшего применения, использовали в нашей повседневной работе. Пора понять, что рамки этого способа рассказа уже превратились в шоры, и цепляться за них значит лишь вредить делу, которому мы служим. Проблемы науки и техники тесно сплетаются сегодня не только с мыслями, но и с чувствами людей, сидящих в зрительном зале. И думается, что показ этого переплетения, выявление обусловливающих его причин, умение показать перспективы развития таких контактов, неожиданных для людей совсем недавнего прошлого,— наш долг, наша свя-

тая обязанность. Право, об этом следует подумать, поговорить и в Союзе работников кинематографии, и в Министерстве культуры, и на студиях.

Но вернемся к главной теме этих заметок — к фильмам наших чехословацких друзей. Вот другой режиссер, с совершенно иным творческим почерком. Иначе воспринимаются и его работы. Йозеф Глива, сценарист и постановщик фильмов «По сияющим следам» и «Пузыри и капли»,— в прошлом инженер-физик. Отсюда определенный выбор тем и соответствующее отношение к материалу.

Представьте на миг, что сухие и академичные схемы в учебнике физики вдруг наполнились яркими, сочными красками. Тотчас же изменилось и ваше отношение к рисункам. Равнодушие уступило место любопытству, а вслед за любопытством пришел и интерес. Ведь яркие картинки, возникшие на экране, примечательны не только своей яркостью. Таковы первые впечатления от фильмов Йозефа Гливы.

Казалось бы, что может быть проще искры, но электрические разряды сняты и смонтированы Гливой в разных ракурсах так, что вы невольно начинаете жадно следить за этим блестящим червячком, то вспыхивающим, то угасающим. А режиссер словно только и ждал этого мига. Воспользовавшись пробудившимся у вас интересом, он тотчас же начал разматывать ниточку своего рассказа.

От искры к дуге, источнику света, затем к люминесцирующей трубке, к электроэррозии, к электроэррозийным станкам... Роль искры в технике, ее значение растут буквально у вас на глазах от кадра к кадру. Автор постепенно подводит зрителей к понятиям электроники, рентгеновских лучей. Вы отчетливо начинаете ощущать, каким «авторитетом» пользуется в современной технике такой, казалось бы, пустячок, как искра.

То же самое делает Йозеф Глива в фильме «Пузыри и капли», хотя эта работа, пожалуй, менее удачна. Автор увлекся игрой красок, упустив при этом несомненно более важную часть фильма.

Фильмы Йозефа Гливы заставляют задуматься над весьма важным вопросом, решение которого в наших научно-технических фильмах не всегда оказывается на достаточно высоком уровне. Речь идет об эстетике показа машин, приборов, станков. Яркое, смелое сочетание красок, применение разноцветного освещения, необычные композиции кадров, неожиданное применение макропланов — все это радует глаз, заставляет зрителей с гораздо большим интересом воспринимать излагаемый материал. Иными словами, вывод таков: эстетика показа техники также должна быть отнесена к числу проблем, заслуживающих безотлагательного внимания.

Знакомясь с фильмами Гливы, приходишь к одному, на первый вгляд несколько неожиданному, выводу. Настала пора нашему научно-популярному кино догнать научную литературу. То, что показал в своих фильмах Глива, неведомо зрителю, но зато отлично известно советскому читателю. Я имею в виду поэтичную книгу Владимира Орлова «О смелой мысли», посвященную проблеме большого и малого. Однако, несмотря на то, что она увидела свет почти пятнадцать лет назад, ни одна из ее новелл не была экранизирована. Жаль, что наши советские кинематографисты, рассказывающие о науке, не экранизируют лучших произведений научно-художественной литературы.

И, наконец, последнее — о шутке, которую прочно взяли на вооружение чешские кинематографисты-популяризаторы. В этом отношении, пожалуй, наиболее поучительным является фильм «Как человек научился летать» (режиссер Иржи Брдечка), демонстрировавшийся в прошлом году в Москве. В двух частях этого веселого, жизнерадостного фильма уместились события, происходившие на протяжении нескольких веков. Авторы фильма воспользовались классическими изображениями разного рода летательных аппаратов, для того чтобы создать на их основе задорные, веселые мультипликации. Сделано это с большим вкусом и тактом. Органичное сплетение мультипликации с натурой, с показом уникальных кинодокументов сделало фильм на диво емким, вобравшим в себя бездну событий и фактов.

Сегодня, когда для художественного кино комедия стала одной из важнейших проблем, неплохо было бы обсудить возможности использования элементов комедийного жанра при создании фильмов о науке. Такое решение сумело бы привлечь внимание широких кругов зрителей ко многим важным и интересным вопросам техники и точных наук.

Мы ограничились здесь анализом лишь лучших картин чешских кинематографистов-популяризаторов. Отдавая должное работам наших товарищей, хочется отметить, что еще не все научно-популярные фильмы, показанные ими в Москве, сделаны на одинаково высоком уровне. Многие короткометражные фильмы очено тщательно отработаны в кадре, в эпизоде, но оставляют желать лучшего с точки зрения общей композиции фильма, с точки зрения драматургии. На наш взгляд, причина этого заключается в том, что авторами сценариев были режиссеры, а не драматурги.

Подводя итог всему написанному выше, хочется подчеркнуть еще раз, что эти заметки не претендуют на глубину анализа. Они — лишь попытка привлечь внимание к тем проблемам, которые ставит сегодня перед кинопопуляризаторами «большая наука», та самая наука, о которой создано еще так мало интересных фильмов, способных будить не только мысли, но и чувства зрителей.

„Роковые годы" Голливуда

«Роковые пятидесятые годы» — так назвал уходящее десятилетие американский журнал «Моушн пикчер геральд», посвятивший несколько статей наиболее острым проблемам современного американского кинопроизводства. Нельзя не признать, что у журнала есть достаточные основания для пессимизма. На всем протяжении своего полувекового существования фирмы Голливуда не видели еще таких тревожных перемен, как те, что произошли там за последние годы. Конкурентная борьба с телевидением, появление широкого экрана, переход к многомиллионным «суперпостановкам», резкое снижение количества выпускаемых картин, децентрализация кинопромышленности — вот основные события, глубоко потрясшие основы американской киноиндустрии. Однако самым грозным симптомом все более и более обостряющихся противоречий явились забастовки, по своим масштабам и размерам почти беспрецедентные в истории Голливуда. В 1960 году их было три — бастовали актеры, сценаристы и статисты, защищавшие свои права перед хозяевами крупных фирм.

В течение более чем трех месяцев, пока длились эти забастовки, выпуск кинопродукции резко сократился. В марте 1960 года был период, когда в многочисленных павильонах американского киногорода снималось всего четыре картины. И хотя забастовки окончились компромиссом (ни актеры, ни сценаристы не добились значительного улучшения своего положения, удовольствовавшись лишь отдельными уступками), уже самый факт объединенной борьбы творческих работников против хозяев Голливуда весьма знаменателен.

Пытаясь сохранить хорошую мину при плохой игре, руководители кинофирм договорились до того, что забастовки будто бы были для них даже выгодны. Они утверждают, что за это время сумели выпустить во вторичный прокат многие старые картины, добиться экономии фонда заработной платы и избавиться от нежелательных сотрудников, которые просто не были вновь приняты на работу после окончания забастовок. Но эти увертки разоблачаются высказываниями других, более дальновидных продюсеров и прокатчиков, понимающих, что наиболее серьезные последствия происшедших событий скажутся в будущем.

Выступая на ежегодной конференции владельцев кинотеатров, председатель американского конгресса прокатчиков Фабиан подчеркнул, что уже сейчас обеспечение американских кинотеатров фильмами стало «проблемой № 1». Стремление крупных кинофирм конкурировать с телевидением при помощи пышных, дорогостоящих боевиков привело к значительному снижению выпуска фильмов: Голливуд снимает сейчас менее 200 картин в год (в тридцатые годы эта цифра достигала 500—600). Как сообщает «Моушн пикчер геральд», Фабиан заявил при этом: «Если так будет продолжаться и впредь, то свыше 1000 кинотеатров в США должны будут закрыться в ближайшем будущем».

В качестве спасительной меры Фабиан выдвинул проект организации производственной фирмы на средства прокатчиков с тем, чтобы она обеспечила кинотеатры недостающим количеством картин. Однако возможность осуществления этого проекта весьма сомнительна, так как именно теперь в Америке наблюдается резко выраженный процесс децентрализации кинопромышленности. Ведущие фирмы, монополизировавшие ранее выпуск большей части американской кинопродукции, в пятидесятых годах резко сократили объем производства. По данным английского журнала «Кинематограф уикли», из 175 фильмов, выпущенных в США в 1959 году, третья часть (60 картин) создана независимыми продюсерами. Резкое увеличение числа независимых продюсеров — явление очень характерное для современного американского кино. Вместо того чтобы расширять собственное производство, крупные кинофирмы, боясь риска, предпочитают сейчас отдавать съемочные площадки в аренду независимым или прокатывать по своей сети кинотеатров уже выпущенные ими картины. Большую же часть своих капиталов крупные фирмы вкладывают теперь в совместные постановки с фирмами других стран, где производство картин обходится дешевле.

Погоня за прибылями, усилившаяся конкурентная борьба привели к резкому обострению противоречий между ведущими кинофирмами, входящими

в единую монополистическую организацию — «Американскую киноассоциацию».

Спирос Скурас — президент кинофирмы «XX век—Фокс» (одной из крупнейших в США)—заявил о выходе фирмы из киноассоциации. Формальным поводом для этого акта явилось, согласно заявлению Скураса, опубликованному в том же «Моушн пикчер геральд», столкновение интересов фирмы «XX век — Фокс», задумавшей постановку сверхбоевика о жизни Христа, со стремлением фирмы «Метро-Голдвин-Майер» поставить картину на ту же тему. Однако причины разногласий кроются гораздо глубже: в период все усиливающейся конкуренции фирмы не хотят быть связанными никакими обязательствами по отношению друг к другу.

«Американская киноассоциация» использует сейчас все средства и каналы для нейтрализации и ликвидации тех прогрессивных веяний, которые усилились в Голливуде в связи с наметившимся год назад общим смягчением международной напряженности.

В июне 1960 года американская кинопресса сообщила о провале переговоров между американской Гильдией кинорежиссеров (во главе которой стоит Фрэнк Капра) и Международной ассоциацией кинорежиссеров. В своем письме президенту МАК Капра заявил, что в течение долгого времени, пока велись переговоры, руководители МАК «ни разу не высказали своего желания согласиться с требованием, чтобы члены этой международной организации дали письменные подтверждения своей непричастности к коммунистической партии», в результате чего переговоры о вступлении американских кинорежиссеров в эту ассоциацию так и окончились ничем.

Другим тревожным сигналом о готовящемся наступлении реакции явилась кампания за восстановление «черных» списков, поднятая в последние месяцы в США.

Известно, что после позорного суда над Голливудом, состоявшегося в 1947 году, крупнейшие американские фирмы подписали так называемую «Уолдорфскую декларацию», узаконившую введение «черных» списков в американской кинопромышленности. В пятидесятые годы в связи с ослаблением влияния монопольных объединений, резким увеличением числа независимых продюсеров и общим смягчением обстановки в Голливуде, контроль за соблюдением этих списков был ослаблен. В результате многие талантливые прогрессивные сценаристы, такие, как Альберт Мальц, Дальтон Трамбо, Недрик Янг и другие, вновь начали сотрудничать в американском кино и уже не под псевдонимами, как им это приходилось делать прежде, а под собственными фамилиями.

В начале 1959 года американская пресса, в том числе и столь почтенный журнал, как «Тайм», широковещательно заявляла на своих страницах о конце «черных» списков, охватывавших свыше 150 сценаристов. Однако дальнейшие события показали несостоятельность столь оптимистических прогнозов.

Стоило только прогрессивному актеру и режиссеру Фрэнку Синатре пригласить Альберта Мальца в качестве сценариста своего нового фильма «Наказание солдата Словика», как газеты немедленно объявили еще не созданный сценарий «антиамериканским» (речь должна была идти о судьбе американского солдата, расстрелянного за дезертирство во время второй мировой войны). В результате этой ожесточенной кампании Синатра был вынужден уступить и отказаться от приглашения Мальца. В июне 1960 года реакционная организация «Американский легион» разослала 17000 своих низовых организаций письма с требованием присоединиться к протесту против использования в кинематографе Дальтона Трамбо и Недрика Янга.

Реакционные веяния ощущаются сейчас и в репертуарной политике ведущих американских кинофирм. Подавляющее число «сверхбоевиков» 1960 года составляют фильмы на библейские темы и картины, трактующие сюжеты из античной истории. После шумихи с «Бен-Гуром» внимание общественности было приковано рекламой к таким фильмам, как «Освобожденный Геркулес» (со Стивом Ривсом).

Готовятся к постановке «Царь царей» (режиссер Николас Рей) и «Величайшая история, которая когда-либо была рассказана» (режиссер Джордж Стивенс). Две последние картины и были тем яблоком раздора, на котором столкнулись интересы двух ведущих голливудских фирм — «Метро-Голдвин-Майер» и «XX век — Фокс».

«Величайшая история, которая когда-либо была рассказана» задумана как «этапный фильм, которому будет суждено войти в историю кино наряду с таким боевиком, как «Унесенные ветром». К работе над сценарием привлечен знаменитый американский поэт Карл Сандберг; он будет писать сценарий вместе с режиссером Джорджем Стивенсом, известным нам своим фильмом «Дневник Анны Франк». Роли будут исполнять одни лишь «звезды первой величины». Не останавливаясь перед затратами, сообщает «Моушн пикчер геральд», фирма уже сейчас ассигновала на постановку 10 млн. долларов.

Второе основное направление американского кинорепертуара этого года — научно-фантастические картины с ярко выраженным «атомным» уклоном. Экранизируется «Машина времени» Уэллса, кото-

рая, судя по всему, будет так же далека от Уэллса, как и «Борьба миров», выпущенная в 1952 году. Сейчас на американских экранах демонстрируется «Затерянный мир» по Конан Дойлю, начата постановка фильма «Атлантида — исчезнувший континент» и т. д. и т. п.

Всемерно избегая постановки животрепещущих проблем на материале современности, Голливуд теперь все чаще и чаще обращается к вторичной экранизации сюжетов, уже имевших успех в двадцатых и тридцатых годах.

В процессе производства находятся сейчас такие фильмы, как «Багдадский вор» (третья экранизация), «Симаррон» (ковбойский фильм по роману Эдны Фербер), «Четыре всадника Аппокалипсиса» (когда-то принесший славу Рудольфо Валентино), и ряд других.

По сравнению с этим основным контингентом американской кинопродукции процент прогрессивных картин, выпущенных в 1960 году в США, относительно невелик.

Многие ведущие режиссеры, поставившие в конце сороковых годов прогрессивные фильмы, сейчас отошли от постановки больших социальных проблем.

Джон Хастон, известный своими, пускай и не до конца последовательными, но все же социально значительными картинами «Сокровища Сьерра-Мадре» (1948) и «Асфальтовые джунгли» (1950), закончил работу над ковбойским фильмом «Непрощенные», также ничего общего не имеющим с прежними реалистическими произведениями этого режиссера.

Марк Робсон, в 1949 году поставивший фильм «Дом храбрецов», осуждающий расовую дискриминацию, недавно выпустил на экраны США картину «С террасы», трактующую приблизительно ту же тему, что и английский фильм «Место наверху», но в гораздо более мелодраматическом плане, снявшем почти всю значительность темы.

Отошли от постановки серьезных проблем и такие известные режиссеры старой школы, как Уильям Уайлер (фильм «Римские каникулы» — яркое тому свидетельство), Джон Форд, Фрэнк Капра и другие.

Но на смену им пришли новые мастера, главным образом работающие у независимых продюсеров и не боящиеся затрагивать в своих фильмах актуальные проблемы. Стэнли Крамер, хорошо известный своими прогрессивными картинами «На берегу» и «Бегство в кандалах», недавно закончил фильм «...Пожнет бурю», рассказывающий о знаменитом «обезьяньем» процессе 1925 года. Сидней Люмет — режиссер «Двенадцати разгневанных людей» — закончил экранизацию пьесы Тенесси Уильямса «Орфей спускается в ад». Главные роли в этой картине, называющейся «Беглец», играют Анна Маньяни и Марлон Брандо.

Большой резонанс вызвало появление в США полудокументального фильма «Гневное око», о котором уже писалось в советской прессе. Характерно, что в рецензии на эту картину, опубликованной в американском журнале «Моушн пикчер геральд», весьма подробно изложена мелодраматическая сюжетная интрига и ничего не сказано о том, что составляет существо фильма — о тех многочисленных документальных кадрах, которые правдиво показывают жизнь современной Америки.

Появление таких фильмов — пусть еще и немногочисленных — и те сдвиги, которые, судя по сообщениям зарубежной прессы, происходят сейчас в американском кино, дают основание думать, что руководители Голливуда напрасно радуются, что «роковые пятидесятые годы» уже почти позади. На смену им идут шестидесятые годы, которые могут стать для хозяев Голливуда еще более роковыми.

Е. КАРЦЕВА

Лев на привязи

«Под ураганный свист Андре Кайатт принял из дрожащих рук мертвенно бледного Эмилио Лонеро премию «Золотого льва». Свист заглушил жидкие аплодисменты публики, специально приглашенной во Дворец кино дирекцией фестиваля.

Люди продолжали свистеть, полные ярости, возмущения, не обращая внимания на полицейских чиновников, тщетно старавшихся остаться незамеченными в своих смокингах и черных костюмах. Полиция оцепила дворец и снаружи. Казалось, что Лонеро и его подручные боялись чуть ли не народного восстания. В зале стоял сплошной свист, колоссальное «нет» сотен голосов, когда Кайатт с кислой улыбкой взял премию. Затем была объявлена специальная премия, своего рода подачка Висконти, и все яростно зааплодировали, услышав его имя. Зал хором скандировал: «Висконти, Висконти!» Но никто не явился за премией. Сенатор Понти и Лонеро с недоумением смотрели друг на друга, хотя они получили телеграмму от продюсера филь-

ма Висконти, извещавшего об отказе от премии. Но Лонеро не счел нужным проинформировать публику об этом решении.

Этим трусливым поступком закончился Венецианский кинофестиваль».

Так корреспондент газеты «Паэзе» описывает заключительный аккорд XXI Международного кинофестиваля в Венеции.

Еще весной директором кинофестиваля был назначен Эмилио Лонеро, секретарь Католического киноцентра, доверенное лицо Ватикана. Передовая общественность развернула кампанию протеста, справедливо видя в этом назначении новую попытку реакции еще больше подчинить руководство фестиваля влиянию клерикалов. Организация, объединяющая режиссеров и сценаристов (АНАК), заявила, что ни один из ее членов не примет участия в работе фестиваля, пока не будут демократизированы структура и устав Венецианской выставки (Венецианская выставка включает международную выставку изобразительного искусства, международный кинофестиваль и международный музыкальный фестиваль).

Забегая вперед, нужно сказать, что все итальянские режиссеры, чьи фильмы демонстрировались на фестивале, остались солидарными до конца: ни один из них не явился во Дворец кино.

Чтобы успокоить общественное мнение, Лонеро допустил к конкурсу фильмы режиссеров, известных своими прогрессивными и антифашистскими взглядами, и тем самым навлек на себя неудовольствие своих патронов. Он оказался между двух огней: его критиковали и справа и слева.

Тем временем фестиваль шел своим чередом. Хорошие фильмы перемежались с плохими. Но все с нетерпением ждали просмотра фильма «Рокко и его братья» Лукино Висконти. И ожидания не обманули их. Фильм вызвал одобрительные отклики кинокритики.

Газета «Аванти» считает, что «фильм не имеет себе равных. Он поражает, бросает в дрожь, пробуждает неповторимые эмоции».

Уго Казираги видит в фильме «критический реализм, широкий и глубокий реализм эрудированного и талантливого художника, реализм, который идет теми же путями, что и современный европейский роман».

Газета «Паэзе» приходит к выводу, что фильм «Рокко и его братья» — «самая высокая точка, которой достиг и мог бы достичь в современной обстановке кинороман». В статье, помещенной в «Паэзе сера», говорится: «Режиссер, создающий произведение, подобное «Рокко и его братья», сразу же перешагивает границы своей родной земли, чтобы влиться в хор голосов, звучащих во всем мире».

Чем же так привлекает фильм Висконти? Гуманизмом, страстностью в изображении человеческих судеб, людских страданий. Прежде чем приступить к съемкам фильма, Висконти близко познакомился с жизнью многочисленной колонии переселенцев-южан в Милане, изучил их нравы и обычаи, опросил сотни людей. Сама действительность вдохновила его.

Вот почему фильм поражает безупречной верностью наблюдений, он правдив до грубости и в то же время поэтичен.

Висконти взял один из аспектов наболевшего «южного вопроса» в Италии — проблему «внутренней иммиграции» бедняков юга на промышленный север страны.

Некоторые итальянские кинокритики считают, да это не отрицает и сам Висконти, что по своей тематике «Рокко и его братья» является идейным продолжением знаменитого фильма этого режиссера «Земля дрожит». В обоих фильмах семья южан-бедняков вступает в конфликт с окружающей действительностью, борется и частично терпит поражение.

В обоих фильмах показано стремление простых трудовых людей сохранить целостность семьи в условиях тяжелой борьбы за существование. Однако в последнем фильме Висконти, как свидетельствуют многие критики, обнаружил еще большее мастерство и зрелость мысли.

В центре фильма — история семьи, переселяющейся с юга, из Лукании, в Милан. Вдова Розария с сыновьями Симоне, Рокко, Чиро и маленьким Лукой едет к своему пятому сыну Винченцо. Но Винченцо сам перебивается случайными заработками, мечтает о женитьбе на любимой девушке и не может помогать семье. По-разному складываются судьбы братьев, но всех их объединяет борьба с нуждой, с равнодушием и даже враждебностью большого города. Образы фильма даны в развитии, в столкновении характеров. Висконти ставит двух центральных персонажей в сходные условия: и Симоне и Рокко занимаются боксом, оба любят падшую женщину Надю. Но если Рокко преисполнен великодушия, братской любви, то Симоне полон злобы, ненависти и даже идет на преступление. Им противостоит третий брат, Чиро, который приходит к ясному пониманию социальной действительности. Чиро осуждает как филантропическую доброту Рокко, так и злобу Симоне. Он утверждает необходимость сознательной борьбы, «чтобы заставить хозяев уважать права рабочих...» В заключительном эпизоде фильма Чиро, беседуя с младшим братом Лукой, выражает уверенность, что со временем все изменится и на юге. Эта вера в будущее придает мажорное звучание фильму.

Критики отметили великолепную «оркестровку» фильма, блестящую работу Висконти с актерами. В фильме заняты актеры разных национальностей: француженка Анни Жирардо, итальянец Ренато Сальваторе, гречанка Катина Паксину и другие. Несмотря на интернациональный состав исполнителей, Висконти добился безупречной слитности и гармоничности в игре актеров. Сила воздействия фильма была так велика, что кинокритики и журналисты единодушно признали «Рокко и его братья» лучшим фильмом фестиваля. Все сулили Висконти близкую и, казалось, верную победу — высшую премию фестиваля.

Но над головой Висконти сгущались грозовые тучи. Его фильм шокировал и напугал клерикалов изображением неприкрытой правды жизни, драм и страданий, которые неизменно сопровождают иммиграцию южан в промышленные города Паданской низменности. Как заявил сам Висконти в интервью корреспонденту «Унита», клерикалы поняли, что его фильм движется в иной моральной и гражданской плоскости, чем официальная Италия. Поэтому они не замедлили обрушить свой гнев на режиссера.

В Венецию было послано предупреждение католического киноцентра: «Рокко и его братья» — морально опасный фильм, и его нужно изъять». Группа депутатов от христианско-демократической партии и один депутат-неофашист устроили настоящий заговор против Висконти. Со своей стороны, Лонеро, директор кинофестиваля, решил отомстить свободолюбивому Висконти за то, что режиссер в знак протеста не участвовал в работе фестиваля.

В результате этих интриг и давления сверху жюри присудило «Золотого льва» посредственному фильму Андре Кайатта «Переправа через Рейн», «явно уступающему фильму Висконти в художественном плане и, несомненно, двусмысленному в идеологическом плане», как писала «Паэзе сера». Фильм же Висконти получил «специальную» премию жюри, от которой режиссер и продюсер отказались.

Член жюри, советский режиссер и киноактер Сергей Бондарчук, публично заявил о своем несогласии с таким решением, и советская делегация покинула фестиваль еще до его закрытия.

Решение жюри породило целую волну протеста в печати.

Вся итальянская пресса, за исключением органа неофашистов «Секоло д'Италиа» и органа клерикалов «Куотидиано», единодушно осудила эту постыдную акцию. «Гадзета дель пополо» писала:



«РОККО И ЕГО БРАТЬЯ»

«Вероятно, никогда ни один кинофестиваль не заканчивался большей несправедливостью, большим произволом и безумием, большим пренебрежением к художественным достоинствам».

«Паэзе» с возмущением заявляет: «Отказ в главной премии фильму «Рокко и его братья» — оскорбление не только в адрес итальянского кино, это оскорбление всей мировой кинематографии, оскорбление кинокритики. Фильм Висконти был отвергнут из-за низкой и постыдной политической ненависти. Мы боролись за «Сладкую жизнь», с еще большей страстью мы будем бороться за «Рокко».

Как пишет «Унита», «решение, принятое в Венеции, было достойным логическим завершением этого фестиваля. Оно отбросило всякую маскировку, пролило беспощадный свет на врагов нашего кино, заставило Лонеро отказаться от его двусмысленной позиции».

Напомнив, что Лукино Висконти в четвертый раз представляет свои фильмы на конкурс в Венеции и что в четвертый раз их отвергают, «Унита» продолжает: «Золотой лев» — символ, и его подлинная ценность определяется, в конечном счете, зрителем; зритель потерял всякую веру в фестивали, но хорошие фильмы помогли ему вновь обрести веру в кино». И среди этих хороших фильмов, по словам газеты, в первом ряду стоит произведение Лукино Висконти.

И. ЩЕКИНА

Новые работы Йориса Ивенса

Парижский еженедельник «Леттр франсэз» опубликовал интервью своего корреспондента с известным голландским кинодокументалистом Йорисом Ивенсом. Газета сообщает, что после того как весной 1960 года Ивенс снял в Италии полемический, по его словам, фильм «Италия — не бедная страна» (в котором рассказал о типичных для итальянской действительности контрастах), он поехал в Африку, чтобы запечатлеть на пленку жизнь молодой республики Мали. Его новая картина называется «Завтра в Нангила» (Нангила — название одной из деревень). Фильм был снят до провозглашения независимости Мали, сказал режиссер, но «жизнь уже организовывалась в предвидении новых условий. Впрочем, все только начиналось. И этот фильм, снятый довольно быстро, претендует лишь на то, чтобы выразить наши впечатления о рождении очень молодой республики».

— Вы снимали только в деревне Нангила?— спросил Ивенса корреспондент еженедельника «Леттр франсэз».

— Нет. История начинается в Бамако. Затем мы следуем вместе с главным героем Сидибе Мусса в его деревню, куда он возвращается после трех лет тюремного заключения. Судьба Сидибе, любопытная сама по себе, позволила мне показать наиболее интересные аспекты жизни этой деревни... Я не пытался, как это делают иные, обыгрывать африканскую экзотику с ее охотами и танцами. Напротив, я старался показать черты повседневной жизни.

На вопрос корреспондента, будет ли Ивенс снимать фильм во время предстоящей поездки на Кубу, режиссер сказал, что едет туда по приглашению кубинского правительства для помощи и советов молодым киноработникам.

ПОБОИЩЕ В МАНКУЗО

Вот уже третий год проводится в Италии конкурсный фестиваль под интригующим названием «Оскар двух миров», организуемый туристскими агентствами.

Осенью этого года вручение премий победителям конкурса — деятелям науки и искусства — происходило на юге Италии в калабрийском курортном местечке Манкузо.

Приглашения были подписаны бывшим статс-секретарем по вопросам туризма и зрелищ, депутатом парламента Ла Русса. На эту приманку клюнули не только легкомысленные «кинозвездочки», но и более серьезные актеры, такие, как Витторио Гассман, Раф Валлоне, Амедео Надзари, Мариза Мерлини, Анна Мария Ферреро и многие другие.

Однако хозяева фестиваля показали себя людьми далеко не серьезными. Вручение премий они решили почему-то провести в маленьком плавательном бассейне. Окруженные со всех сторон толпой беснующейся молодежи, двадцать пять «лауреатов» сначала испуганно от я-дывались, затем принялись кричать, что они отказываются от премий, наконец, просто пытались бежать.

Плохо пришлось, в частности, Софи Лорен, которая вынуждена была спасаться от «почитателей» на полицейском пикапе.

Придя в себя, Лорен стала разглядывать врученный ей значок и обнаружила, что ее премировали медалью за заслуги... в области медицины. Премия, предназначенная Софи Лорен, была вручена киноактрисе Джиованне Ралли. Режиссер телевидения Тедди Рено получил премию для киносценариста, а артистка драмы Лидия Альфонси — для актеров кино...

Так позорная организация этого «фестиваля», приведшая к самому настоящему побоищу, еще раз наглядно показала, что кино в капиталистической Италии все больше становится объектом открытой и наглой спекуляции ничем не гнушающихся дельцов.

С. Т.



АНГЛИЯ

Согласно данным Совета по вопросам кинопромышленности, в 1960 бюджетном году в Англии закрылось еще четыреста кинотеатров. Количество зрителей, посетивших за тот же период времени кинотеатры, сократилось на 16 процентов.

●

Лоуренс Харвей, исполнитель главной роли в фильме «Место наверху» («Путь в высшее общество»), основал собственную студию. Первым фильмом, который он намерен выпустить, будет экранизация нового романа Эриха Марии Ремарка «Жизнь взаймы».



«СЫНОВЬЯ И ЛЮБОВНИКИ» (режиссер Джек Кардиф)

ИТАЛИЯ

«Вива Италия!» — фильм, который снимает Роберто Росселини, повествует об эпизоде из освободительной борьбы итальянского народа под водительством Гарибальди. В картине участвуют Паоло Стоппа, Ренцо Риччи, Франко Интерленги, Джиованна Ралли, Тина Луиза.



Кадр из нового фильма итальянского режиссера Джило Понтекорво «Капо». В главных ролях: Эммануэль Рива и Сусанна Страсберг

●

Наибольший успех в кинотеатрах Рима и Милана имели осенью нынешнего года два фильма: итальянский — «Сладкая жизнь» и советский — «Баллада о солдате». В Милане «Баллада о солдате» демонстрировалась в переполненных залах несколько недель подряд.

●

«Радостный смех» — так называется новый фильм, который ставит Марио Моничелли по двум новеллам Альберто Моравиа. В одной из главных ролей снимается Анна Маньяни. Ее партнеры — известный комический актер Тото и американец Бен Казара.

●

Новый вариант «Багдадского вора» задуман, видимо, как очередной сверхбоевик. В главной роли снимается Стив Ривс — чемпион конкурса мужской красоты, так называемый «Мистер Вселенная». Комбинированными съемками руководит крупный английский специалист Томас Говард, дважды удостоенный премии Оскара за свои достижения в этой области. Предпринявшие эту постановку итальянская фирма «Титанус» и французская «Люкс» возлагают надежды на коммерческий успех этого «боевика».

●

Библия и древняя история — один из главных источников сюжетов для современной буржуазной кинематографии. Вот только некоторые названия снимающихся фильмов, упомянутые в итальянском бюллетене «Уniталия»: «Сафо, Венера Лесбоса», «Венера пиратов», «Жена фараонов», «Царица варваров», «Царица амазонок», «Тезей против Минотавра», «Гробница королей», «Колосс Родосский», «Константин Великий»...



•

Над новой экранизацией «Кармен» работает режиссер Лукино Висконти. Главную роль будет исполнять Клавдия Кардинале Алан Делоп будет играть Хозе, а в роли Эскамильо выступит известный испанский тореадор Луис Домингвин.

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

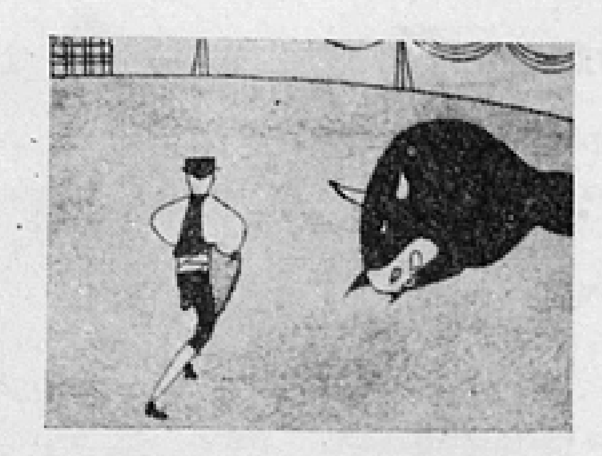
Корейские кинематографисты создали два двухсерийных художественных фильма. Первый из них — «Песнь о сплоченности» режиссера Юн Рен Гю — рассказывает о жизненном пути простого рабочего Хан Мун Гира, вначале политически отсталого, а затем приходящего к пониманию необходимости своего активного участия в жизни общества. Тематически второй фильм — «Земля» (режиссер Тен Дон Мин) — близок «Песни о сплоченности». Но в данном случае тема раскрывается на примере судьбы крестьянина.

МОНГОЛИЯ

Для осуществления подготовительных работ к постановке фильма «Монгольская сказка» Улан-Батор посетила группа работников кино ГДР. «Монгольская сказка» — первая совместная работа кинематографистов Монголии и ГДР.

ПОЛЬША

Польская студия кукольных фильмов в настоящее время работает над несколькими новыми объемными мультипликациями.



«РОМАН». Режиссер Юзеф Скробинский (Польша)

Режиссер Эдвард Стурлис и оператор Лешек Нартовский экранизируют сказку Корнея Чуковского «Тараканище». Кроме того, Эдвард Стурлис и Лешек Нартовский работают еще над фильмом по сценарию Ярослава Рымкевича, рассказывающим о человеке, который, чтобы обратить на себя внимание, попросил посадить его в одну из клеток зоопарка. Музыку к этим картинам пишет композитор Ежи Матушкевич.

США

Новейшим «супергигантом» Голливуда будет фильм о Христофоре Колумбе. Стоимость его постановки — около восьми миллионов долларов. Съемки намечено проводить в Испании, Югославии, Франции.

•

Актер Мел Феррер (известный нам по фильмам «Война и мир» и «Лили») заявил о своем решении перейти на амплуа режиссера. Высказанные им при этом мотивы по меньшей мере не совсем обычны. «Мне не нравится мое лицо — оно ужасно трафаретно, — сказал Феррер.— Продюсеры и режиссеры, по-видимому, придерживаются того же мнения... Как актер я карьеры не сделал. Постараюсь это сделать как режиссер. Но увы! Мне придется учиться с азов».

Мел Феррер уже поставил в этом году фильм «Зеленые палаты», в котором главную роль (белой дикарки, живущей в южноамериканских джунглях) играла его жена Одри Хэпберн.

•

Знакомая советским зрителям пьеса Лорейн Хэнсберри «Изюминка на солнце» ныне послужила сюжетом фильма, в котором снимается Сидней Пуатье. Режиссер Даниэл Петри.

•

«Реквием по монахине» — новый фильм по роману Уильяма Фолкнера — будет ставить английский режиссер Тони Ричардсон. События этого фильма происходят в годы «сухого закона» в среде нью-орлеанских люмпен-пролетариев и бутлеггеров.

В главных ролях снимаются Ив Монтан (это его второй голливудский фильм) и американская актриса Ли Ремик.

«РЕКВИЕМ ПО МОНАХИНЕ» (США)





Последний детективный фильм Альфреда Хичкока под кратким, но выразительным названием «Псих» (по роману Роберта Блока) ничего не прибавил к славе «непревзойденного мастера этого жанра». По отзыву журнала «Пикчер Шоу», этот фильм с участием таких видных актеров, как Тони Перкинс и Джейн Ли, производит тошнотворное впечатление. На экране кровь течет ручьем. В атмосфере все нарастающего ужаса совершаются патологические преступления, заставляющие трепетать даже видавших виды любителей острых ощущений. В рецензии рекомендуется: «Если вы плохо переносите такие вещи, лучше не ходите на этот фильм».

ФРГ

Известный немецкий режиссер Фриц Ланг («Нибелунги», «Усталая смерть», «Метрополис», «Доктор Мабузе-игрок», «Завещание доктора Мабузе», «Ярость», «Женщина в окне» и др.) завершает постановку фильма «Тысяча глаз доктора Мабузе».

В основу сценария, написанного режиссером совместно с Оскаром Виттигом, положена повесть «Мистер Тодд покупает тысячу глаз», принадлежащая перу польского писателя, сценариста и режиссера Яна Фетке (известен советским зрителям как режиссер фильмов «Ирена, домой!», «Дело, которое нужно уладить»). Фриц Ланг намеревался осуществить этот замысел еще задолго до войны, но должен был отказаться от него в связи с эмиграцией.

Персонажи фильма «Тысяча глаз доктора Мабузе» — члены преступной шайки, бывшие гитлеровцы, слепо подчиняющиеся своему вожаку. В подтексте этого детектива — как заявил Ян Фетке — осуждение фашистских элементов, активизировавшихся в Западной Германии.

В главных ролях — Петер ван Эйк, Даун Адамс.

ФРАНЦИЯ

Фильм «Взрослые» ставит Жан Валер (знакомый советским зрителям по фильму «Приговор»). Это экранизация романа Роже Нимье «История одной любви». Центральные роли играют американская актриса Джен Себерг, французские актрисы Мишлин Пресль, Франсуаза Прево и актер Морис Роне.

•

На курорте Сен-Тропец состоялась выставка картин — более сотни полотен — известного французского актера Пьера Брассера, являющегося также талантливым художником. В числе его работ — портреты кинорежиссера Рене Клера и певца Жоржа Брассанса, которые вместе с Пьером Брассером создали фильм «На окраине Парижа».

•

Как сообщает французский журнал «Регар», режиссер Норбер Шарбонно экранизирует «Кандида». Это будет еще одна попытка модернизировать классическое произведение далекого прошлого. По утверждению режиссера, такие события XVIII века, как деятельность инквизиции, Семилетняя война, изгнание иезуитов из Португалии, землетрясение в Лиссабоне и другие мало что говорят современному зрителю. Чтобы сделать идеи Вольтера более близкими и понятными зрителю, Шарбонно намерен перенести действие в современность, показав на экране колониальную войну в Индокитае, злодеяния гестапо, жизнь в фашистских концлагерях.


Жан-Пьер Кассель в роли Кандида

Для исполнения заглавной роли режиссер пригласил 27-летнего французского актера Жана-Пьера Касселя (это лишь третий фильм с его участием); роль доктора Панглоса исполняет Пьер Брассер; Кунигунду играет 18-летняя актриса Далья Лави; комик Луи де Фюнес играет гестаповца; спекулянта с черной биржи играет комик Жан Ришар; баронессу — Матильда Казадезюс, а полковника Нанара — Мишель Симон. Индокитайские джунгли как, впрочем, и почти весь фильм, снимались с некоторыми «экзотическими добавлениями» в парке



замка де Ланди, в сорока километрах от Парижа. Режиссер Шарбонно (известный фильмами «Корсары Булонского леса» и «Курт-Тэт») рассказывает, что сцена посещения концлагеря делегацией Красного креста, которой вместо умирающих от голода заключенных демонстрируют переодетых надзирателей, взята прямо из жизни: такая инсценировка была в свое время осуществлена по прямому указанию Геббельса. Шарбонно сам был узником одного из гитлеровских концлагерей.

•

Новый роман Жака Робера «Жиголо», как и все его предыдущие романы, экранизирован сразу же после выхода в свет (мы недавно видели экранизацию его произведения — фильм «Мари-Октябрь»).

Сценарий написан автором совместно с режиссером Жаком Дерей, для которого «Жиголо» — его первый фильм. В нем рисуются нравы французского модного курорта.

•

Очередная работа Клода Шаброля — фильм «Ламиель». Сценарий — по рассказу Стендаля — написан Жаном Оранш и Полем Гегофф. В фильме снимаются Софи Лорен, Жан-Поль Бельмондо, Жан-Клод Бриали, Шарль Азнавур.

•

Популярный итальянский певец Марио дель Монако подписал во Франции контракт на участие в двух фильмах. Первый из них — «Золотой голос» — ставит Анри Декуэн. Второй — новая экранизация оперы Обера «Фра Дьяволо» — будет поставлен совместно с югославскими кинематографистами.



«АВАРИЯ». Режиссер Збынек Бриних (Чехословакия)

•

В Париже вышла книга «Прожектора Аустерлица» Нелли Каплан, ассистентки и сотрудницы Абеля Ганса.

В книге подробно рассказывается о съемках исторического фильма «Аустерлиц».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В Праге состоялся XIV международный конгресс Ассоциации научного фильма и III международный фестиваль научно-популярных фильмов. На конгресс собралось 215 делегатов из 26 стран. Было просмотрено 70 фильмов. Совет ассоциации присудил почетные дипломы советскому фильму «Атомный ледокол» режиссера Д. Боголепова, китайскому «Горный канал» режиссера Бань Минь-сона, чехословацкому «Перед стартом во Вселенную» режиссера К. Гольдбергера, польскому «Источники энергии» режиссеров И. Аркуша и Е. Попьел-Попьелока, венгерскому «Живые засады» режиссера А. Колланьи, а также ряду фильмов, поступивших из Англии, Японии, Франции и других стран. Совет ассоциации присудил также почетные дипломы за совершенное использование широкого экрана японскому фильму «Симфония стали» режиссера Хиносуке Исе и особый диплом за остроумную режиссуру научно-популярного фильма «Дерево» Ш. Топалджикову (Болгария).

•

Режиссер известного советским зрителям фильма «Бегство из тени» Иржи Секвенс ставит картину «Смерть на острове сахарного тростника». Основа сюжета состоит в том, что на некоем острове встречаются три человека, представляющие три различных мировоззрения. Взаимоотношения этих людей, столкновение их взглядов и устремлений подчеркивают трагическую обреченность тех, кто пытается остановить неумолимый ход истории.

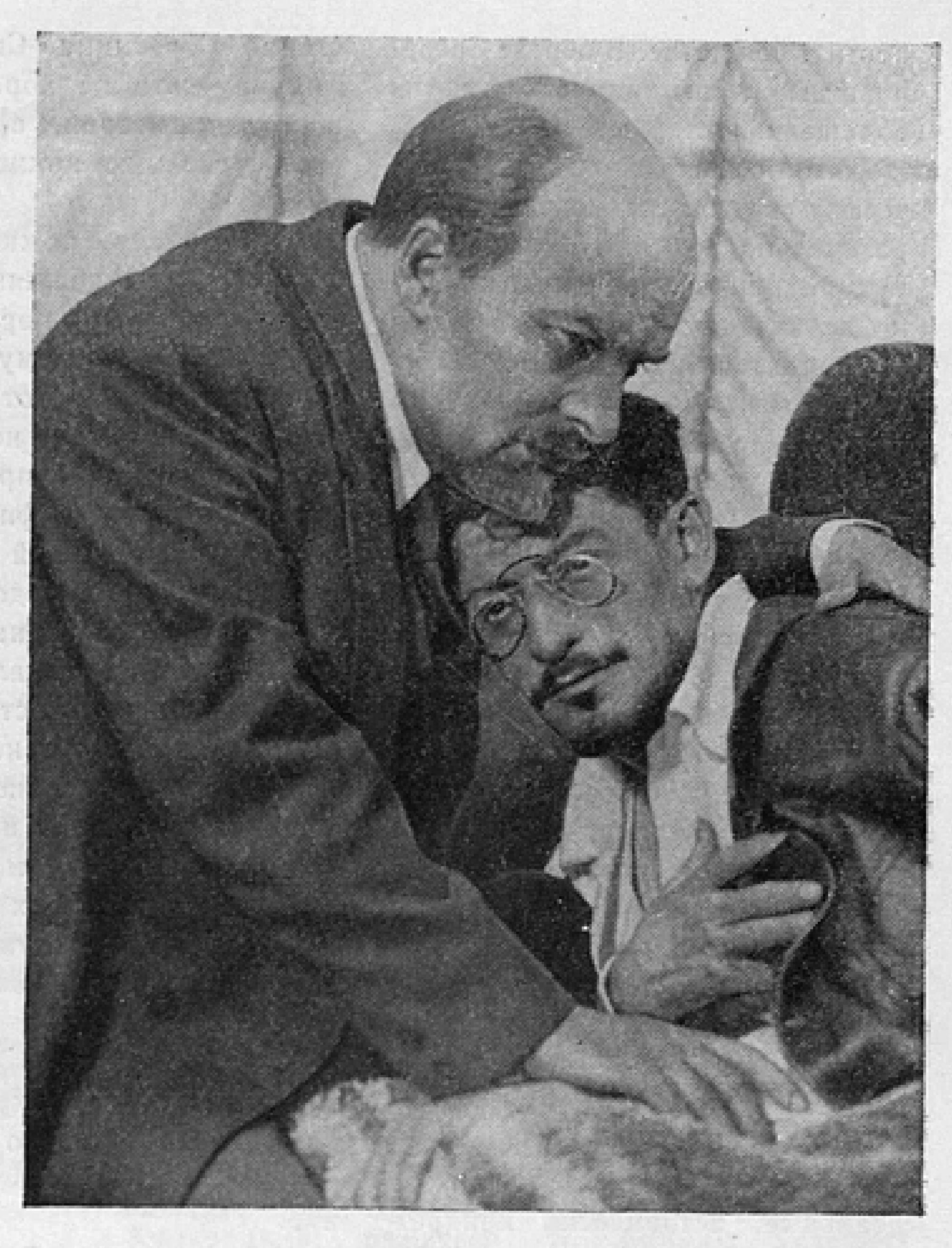
Во время натурных съемок в Индии коллективу чехословацких кинематографистов большую дружескую помощь оказал Радж Капур.

Календарь истории кино

ДЕКАБРЬ 1940 ГОДА

Время — строгий и беспристрастный критик. Оно беспощадно отметает все наносное и случайное в искусстве.

Фильм «Яков Свердлов» не сходит с экрана уже двадцать лет. Сейчас мы смотрим его с таким же вниманием и волнением, как и в первый год его экранной жизни. В том главном, что определяет его творческий замысел, он ничуть не устарел. Он интересен нам не только тем, что в нем изложена биография выдающегося революционера, показаны важные события истории. Спору нет, все это действительно ценно, и мы с благодарностью принимаем даже такие произведения, которые не ставят себе другой цели, как иллюстрировать историю революции. Но фильм «Яков Свердлов» — не историческая киноиллюстрация. Авторы сценария Б. Левин, Л. Любашевский (он же исполнитель заглавной роли), П. Павленко и режиссер С. Юткевич стремились передать в своей картине прежде всего правду исторического характера и лишь затем правду исторических фактов. Их фильм не является революционной хроникой. С. Юткевич писал, что, работая над ленинской темой, он искал р а з г а д к и п о э з и е й образа Ленина. По тому же пути он шел, работая над фильмом «Яков Свердлов».



«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»
В роли В. И. Ленина — М. Штраух, в роли Я. М. Свердлова — Л. Любашевский

Фильм состоит из отдельных эпизодов, почти не связанных сюжетно. Эти эпизоды складываются в стройное единство благодаря тому, что в них последовательно выявляется развитие характеров Свердлова и его соратников, товарищей по революционной работе.

Конец века, Нижегородская ярмарка, юноша Свердлов, только вступающий в жизнь, но уже твердо знающий, что жизнь для него — это борьба за победу революции. Будни пропагандистской работы, выращивание большевистской гвардии в рабочих кружках. Бурные дни революции пятого года, когда молодой большевик ведет за собой рабочих Урала. Тюрьма, жестокие страдания, величайшая проверка всех моральных качеств человека. Ссылка, новая проверка, проверка одиночеством, вынужденным отрывом от всего того, что составляет смысл жизни большевика,— от активной работы среди масс. И, наконец, такие блестящие и, увы, такие короткие страницы жизни, отданные строительству Советского государства.

В исполнении Л. Любашевского (как хорошо, что в этом фильме исполнитель главной роли участвовал в создании сценария!) образ Свердлова поворачивается перед нами разными своими гранями, раскрывается во всей слож-

ности и богатстве. В образе Свердлова выражены типические черты большевика старшего поколения. Но, что особенно ценно, эти типические черты складываются в поразительно яркую и своеобразную индивидуальность. Твердость и деликатность, романтическая приподнятость и деловитость, ирония и мечтательность — все эти качества создают живой, обаятельный, поистине прекрасный характер.

Есть у фильма еще одно важное достоинство. Режиссер сумел отлично передать в нем приметы времени и тем самым выразить не только исторический характер, но и историческую среду. С подлинным режиссерским блеском нарисована Юткевичем картина «всероссийского торжища» — Нижегородской ярмарки. Гораздо более строго, сдержанно, но не менее точно изображены им будни подпольной работы, кошмар царской тюрьмы и ссылка в глухой и дикой тайге. Среда, изображенная в фильме,— это не фон, оттеняющий личность героя, а реальные, исторически конкретные обстоятельства времени и действия. Соратники Свердлова в фильме — это не хор, повторяющий слова героя, а люди, посвоему столь же яркие и неповторимые.

По замыслу режиссера эпизоды картины должны были демонстрироваться в порядке обратном хронологическому. Такое построение фильма — от смерти героя к его юности — не было плодом режиссерской прихоти, оно подчеркивало, что фильм не является исторической хроникой, оно помогало сосредоточить все внимание зрителей на центральном образе. К сожалению, тогдашнее кинoруководство настояло на перестановке эпизодов и соблюдении хронологической последовательности в изображении событий. Фильм был перемонтирован и до сих пор демонстрируется в не соответствующей режиссерскому замыслу композиции.

Сейчас, когда начинается третье десятилетие экранной жизни фильма, следовало бы вернуть ему его первоначальное построение.

С. Гинзбург

ДЕКАБРЬ
1935
ГОДА

Первым зарубежным фильмом, дублированным на русский язык, был «Человек - невидимка», поставленный американским режиссером Дж. Уэллом по известному роману Герберта Уэллса.

Этот фильм вышел на экраны Советского Союза в конце 1935 года. Русский вариант текста был написан С. Рейтманом. (Кстати сказать, не мешало бы ликвидировать существующую ныне «обезличку», когда и переводчик и другое не менее важное лицо, участвующее в дубляже, так называемый «укладчик», остаются «инкогнито», их имена даже не упоминаются в титрах. Это значительно усилило бы их ответственность за порученное им важное дело.)

При работе над диалогами фильма переводчик задался целью несколько изменить образ невидимки Гриффина, показать его не жестоким убийцей, а несчастным, больным человеком. Такая трактовка была несколько ближе к Уэллсу, хотя английский текст сценария давал мало возможностей для достижения этой цели.

Режиссером первого дубляжа на русском языке был Марк Донской, которого очень заинтересовала необычная для того времени попытк добиться, чтобы герои заграничного фильма заговорили по-русски. Донской не просто «переозвучивал» картину. В русском варианте были изъяты места, подчеркивающие патологичность Гриффина, слова героя о его стремлении к массовым убийствам людей «больших и маленьких». Усилена была мотивировка убийства Гриффином Кемпа — предателя, из трусости выдавшего полиции изобретателя. Фильм рассказывал о трагической судьбе гениального изобретателя в буржуазном обществе, и, как отмечала тогдашняя пресса, мысль эту русский вариант внушал тактично, не назойливо.

Интересной была и работа режиссера с актерами. Достаточно сказать, что только на репетиции было затрачено три месяца. Особого успеха добился Алексей Консовский, дублируя невидимку Гриффина (исполнил эту роль Клод Рейнс). В дубляже участвовали Н. Никитич (Кренлей), А. Харламова (Флора), М. Лебедев (Кемп) и другие. Не только тембры голосов, но и интонации соответствовали зрительным образам фильма, органически сливались с ними.

Имелись, правда, и технические погрешности: не везде была достигнута полная синхронность, артикуляция героев на экране иногда не совпадала с речью русских актеров. Но в целом первый опыт дубляжа оказался удачным.

М. Сулькин

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Испытательный срок» (по мотивам одноименной повести П. Нилина), 10 ч., цветной.

Автор сценария И. Болгарин; постановщик В. Герасимов; оператор Г. Пышкова; художник А. Мягков; композитор А. Спадавеккиа; звукооператор В. Ладыгина.

В ролях: Жур — О. Ефремов, Егоров — О. Табаков, Зайцев — В. Невинный, Воробейчик — Б. Новиков, Бармашов — В. Баландин, Кац — Е. Тетерин, Катя — Т. Логинова, Варя — Т. Лаврова, Фринев — П. Винник, приказчик — А. Тутышкин, Афоня — М. Семенихин.

В эпизодах: Е. Урбанский, Т. Левкиевская-Струкова, В. Соловьев, В. Грибков, И. Федорова, Е. Максимова, А. Попова, Г. Беляева, В. Токарская, Ю. Киреев, В. Лазарев, П. Репнин, В. Тягушев, А. Добронравов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Кроткая» (по Ф. М. Достоевскому), 7 ч.

Авторы сценария: А. Борисов, А. Гольбурт; режиссер-постановщик А. Борисов; главный оператор Д. Месхиев; художники: Б. Маневич, Б. Кропачев; режиссер Л. Махтин; композитор Л. Пригожин; звукооператор С. Шумячер; оператор В. Чумак.

В ролях: Кроткая — И. Саввина, ростовщик — А. Попов, Лукерья — В. Кузнецова, Ефимович — П. Крымов.

В эпизодах: З. Дорогова, П. Суханов, О. Семенова, А. Ежкина.

•

«Мост перейти нельзя» (по пьесе Артура Миллера «Смерть коммивояжера»), 10 ч.

Автор сценария Т. Вульфович; режиссеры-постановщики: Т. Вульфович, Н. Курихин; главный оператор С. Рубашкин; художники: С. Мандель, В. Улитко, Т. Васильковская; композитор М. Вайнберг; текст песни М. Соболя; звукооператор К. Лашков; режиссер В. Терентьев; оператор Я. Склянский. Комбинированные съемки: художник Б. Михайлов; операторы: А. Завьялов, Г. Сенотов.

В ролях: Вилли Ломен — Н. Волков, Линда — Л. Сухаревская, Биф — Г. Шевцов, Хэппи — Г. Гай, Чарли — В. Казаринов, Бернард — Ю. Дедович, Говард — В. Андреев, Стенли — Р. Быков, женщина в отеле — Л. Макарова, мисс Форсайт — М. Добровольская, Биф, подросток — Л. Наумов.

В эпизодах: Н. Андреева, Т. Бестаева, С. Дружинина, А. Мазаев.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Наследники», 10 ч., цветной.

Автор сценария И. Луковской; постановщик Т. Левчук; оператор Н. Кульчицкий; режиссер Л. Дзенькевич; композитор Г. Жуковский; текст песен А. Новицкого; звукооператор Р. Максимцев. Комбинированные съемки: оператор Т. Чернышева; художник В. Дубровский.

В ролях: Яков Середа — Б. Чирков, Горпина — П. Куманченко, Галина — Н. Иванова, Романюк — Ю. Максимов, Матвей — В. Гусев, Надя — М. Дроздовская, Мигель — В. Квитка, Юрка — С. Дворецкий, Сашко — А. Юрченко, Женя — В. Ларионов, Лариса — Л. Левчук, Светлана — В. Ананьина, Фимка Воронок — О. Борисов, Вася Кныш — П. Грубник, Степан — В. Ковальков, Костя — К. Ершов, Каменский — Л. Снежницкий, старый рыбак — В. Халатов, падре Агила — А. Алекперов, Тереза Сантос — А. Миклашевская, Хуан Сантос — Н. Кутузов.

В эпизодах: А. Бунин, С. Сибель, Н. Глебова, Н. Козленко, Н. Копержинская, Е. Пономаренко, С. Леонов, С. Петров.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Впереди — крутой поворот», 8 ч.

Автор сценария А. Мовзон; режиссер-постановщик Р. Викторов; оператор И. Пикман; режиссер Л. Дурасов; художник Ю Альбицкий; композитор Ю. Бельзацкий; звукооператор В. Демкин; художественный руководитель С. Скворцов.

В ролях: Андрей — Л. Круглый, Татьяна — Р. Макагонова, Ирина — С. Павлова, Петр — Ю. Дедович, Снегирева — Т. Алексеева, Радевич — Н. Еременко, Лукашенок — А. Кистов, Вера — Таня Бейнарович, Васька — Игорь Белюс.

В эпизодах: А. Обухович, Р. Филиппов, Н. Семенцова, О. Захарова, Л. Дурасов, В. Карасев, Л. Баранчик, В. Воинов, В. Владомирский, В. Громов, А. Барановский.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«Утро», 8 ч.

Автор сценария Мехти Гусейн; режиссер-постановщик Агарза Кулиев; оператор Дмитрий Фельдман; режиссер Т. Кязимов; художник-постановщик М. Усейнов;

композитор Ф. Амиров; текст песен Н. Бабаева; звукооператор А. Керимов. Комбинированные съемки: оператор С. Ключевский; художник М. Рафиев.

В ролях: Азизбеков — Н. Шашык оглы, Байрам — Г. Чохонелидзе, Смирнов — Н. Бармин, Аслан — Л. Мамедбеков, Пирали — А. Юсуф-заде, Рагим-бек — А. Алекперов, Рашид — М. Гусейнов, Севда — Э. Гусейнова, Абузар-бек — А. Зейналов, Ахмед-киши — Н. Марданов, Сусанна — М. Абуева, Коба — А. Кобаладзе, Шаумян — Г. Тонунц, Джапаридзе — Г. Гаганидзе, Селимназ — А. Мамедова, Елена — Н. Клочнева, полковник — В. Отрадинский, Айказ — А. Зарафян.

В эпизодах: С. Гаджиева, А. Фалькович, А. Анатоллы, А. Гусейн-заде, А. Сейфи, Л. Волозов, Л. Рзаева, Г. Орлов, И. Азери, К. Головков, Б. Садыхов.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Парни музкоманды», 9 ч.

Автор сценария М. Шатирян; постановщики: Г. Малян, Г. Маркарян; оператор И. Дильдарян; композитор Г. Арменян; звукооператоры: Ш. Григорян, Э. Ванунц; художники: С. Арутчян, С. Сафарян.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Цолак — Л. Тухикян (дублирует А. Кузнецов), Арсен — Ф. Мкртчян (В. Файнлейб), Завен — А. Хостикян (К. Тыртов), Гагик — Р. Мкртчян (И. Безяев), Вардгес — М. Карагезян (В. Маркин), Киракос — К. Ерицян (К. Янакиев), Штерлинг — А. Котикян (А. Кубацкий), Нокс — В. Маргуни (Б. Кордунов), Багратуни — Х. Назаретян (А. Алексеев).

В эпизодах: Л. Арушанян, Л. Бояджан, Т. Дилакян, Э. Есаян, Г. Эльбакян, Г. Хажакян, С. Арутюнян, К. Казарян, А. Мартиросян, К. Шамян, Р. Папоян, Р. Саакян, С. Саркисян.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Тишина», 9 ч.

Автор сценария Б. Теткин; постановщик А. Карпов; оператор М. Аранышев; художник Ю. Вайншток; режиссер И. Оспанов; композиторы: А. Бычков, Е. Брусиловский; текст песен Б. Теткина; звукооператор Г. Мирошниченко. Комбинированные съемки: оператор А. Коваль: художник В. Линьков.

В ролях: Оспанов — К. Байсеитов, Ольга — Р. Куркина, Сафонов — А. Карпов, Нартай — М. Бахтыгереев, Шалимова — И. Шалабаева, старый обходчик — С. Кожамкулов, молодой обходчик — А. Нищенкин, Нургали — Ш. Мусин, Гайни — В. Утепова, Головин — П. Шпрингфельд, Мороз — Л. Ясиновский, геолог — Ю. Сорокин, Макарка — Костя Ерошкин.

В эпизодах: З. Морская, Г. Тюменбаев, Н. Омарова, Г. Самойлин, С. Елюбаев.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Об этом говорит вся Махалля», 9 ч.

Авторы сценария: А. Рамазанов, Б. Рест; режиссер-постановщик Ш. Аббасов; оператор В. Владимиров; художники: Э. Калантаров, Е. Пушин; композитор М. Левиев; звукооператор А. Кудряшев; режиссер Ю. Степчук. Комбинированные съемки: оператор М. Пономарев; художник В. Мякотных.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Саёра — Х. Исхакова (дублирует М. Виноградова), Умида — Р. Ризамухамедова (А. Кончакова), Азиза — Р. Мадрахимова (Ю. Битюкова), Умар — Х. Умаров (А. Кузнецов), Махмуд — Т. Таджиев (В. Маркин), Азимджан — А. Алиев (В. Файнлейб), Мехрихон — Л. Сарымсакова (А. Войцик), Ойпашша — М. Якубова (М. Фигнер), Халима — И. Балтаева (Н. Агапова), Устошариф — Р. Хамраев (А. Алексеев), Арслан — Р. Пирмухамедов (К. Тыртов).

В эпизодах: Г. Агзамов, Д. Таджиев, С. Алимов, Н. Эшмухамедов, Н. Алиева, Т. Султанова, Л. Каримова, Х. Акбарова, М. Халматова, Г. Хасанова, Н. Талипов, Ш. Низаметдинов.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Живые герои» (киноновеллы), 8 ч.

«Нам не нужно» (по новелле Ю. Балтушиса). Автор сценария и режиссер М. Гедрис; операторы: Д. Печура, Р. Верба.

Роли исполняют и дублируют: Юозукас — Нерюс Наркис (дублирует Валя Ефимов), кулак — К. Виткус (А. Афанасьев).

«Соловушка» (по новелле П. Цвирки). Сценарий В. Жалакявичюса; режиссер Б. Браткаускас; операторы: А. Араминас, В. Кряуневичюс.

Роли исполняют и дублируют: Соловушка — Витаутас Буйзис (дублирует Саша Арцимович), Ганс — Г. Паулюкайтис (Б. Фрейндлих).

«Последний выстрел». Сценарий Г. Шаблявичюса; режиссер А. Жебрюнас; оператор И. Грицюс.

Роли исполняют и дублируют: Лайма — Живиле Якелайтите (дублирует Люба Садовникова), бандит — Б Бабкаускас (В. Марьев).

«Живые герои». Сценарий: А. Чекулиса, В. Жалакявичюса; режиссер В. Жалакявичюс; оператор А. Моцкус.

Роли исполняют и дублируют: Алюс — Леонидас Малашаускас (дублирует Толя Лебедев), Викис — Валентинас Тауянскас (Ваня Александров), крановщик — А. Габренас (Н. Гаврилов), скульптор — С. Космаускас (С. Курилов).

Художественный руководитель фильма В. Жалакявичюс; художники: М. Булака, А. Жебрюнас; оператор комбинированных съемок А. Шимкус; композитор Э. Бальсис; звукооператоры: И. Батунерис, П. Липейка.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Т. Силаев.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Сердечные встречи на Финской земле», 2 ч., цветной.

Режиссер Л. Дербышева; операторы: А. Колошин, И. Бганцев; автор текста Ю. Каравкин.

О поездке Н. С. Хрущева в Финляндию на празднование 60-летия Урхо Кекконена.

●

«Всем народам мир и счастье», 2 ч.

Режиссеры: И. Венжер, О. Подгорецкая; операторы: Е. Аккуратов, Б. Макасеев.

Об открытии XV сессии Генеральной Ассамблеи ООН.

●

«Разум против безумия», 5 ч.

Авторы сценария: Б. Леонтьев, А. Медведкин; режиссер А. Медведкин; оператор В. Усанов.

Публицистический фильм разоблачающий поджигателей войны.

●

«Гости из Коста-Рики», 2 ч.

Монтаж Т. Лавровой; операторы: И. Грек, П. Опрышко; автор текста С. Зенин.

О пребывании в СССР парламентской делегации республики Коста-Рика.

●

«Вместе с корейскими друзьями», 1 ч.

Режиссер К. Рушницкая; операторы: Ю. Бородяев, Г. Монгловская, Р. Туморина; автор текста И. Прок.

О 15-летии Корейской Народно - Демократической Республики.

●

«Земля — Космос — Земля», 1 ч.

Режиссер Т. Лаврова; оператор М. Прудников; автор текста В. Беликов.

●

«Японские туристы в СССР», 2 ч., цветной.

Режиссер М. Славинская; операторы: Г. Захарова, Д. Каспий, В. Ходяков, В. Усанов; автор текста Ю. Смирнитский.

●

«Черные дни американской разведки», 1 ч.

Монтаж Е. Вермишевой.

О пресс-конференции бывших сотрудников американской разведки, получивших убежище в Советском Союзе.

●

«Крепнет советско-гвинейская дружба», 1 ч.

Режиссер О. Подгорецкая; операторы: Е. Лозовский, В. Ходяков, С. Коган; автор текста В. Горохов.

О пребывании президента Гвинейской Республики Секу Туре в Москве.

●

«Искусство народных мастеров», 1 ч., цветной.

Режиссер З. Фомина; оператор М. Прудников; автор текста Е. Рысс.

О Всероссийском смотре-выставке изделий народных художественных промыслов.

●

«Герои Рима в Москве», 1 ч.

Режиссер К. Эггерс; операторы: Ю. Бородяев, С. Коган, А. Кричевский, П. Опрышко, Е. Федяев.

О возвращении на Родину советской олимпийской команды.

●

«На японской промышленной выставке в Москве», 2 ч., цветной.

Режиссер З. Тулубьева; оператор М. Силенко; автор текста Л. Браславский.

●

«Шурик и Шарик», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Махнач, М. Семенова; режиссер Л. Махнач; оператор Г. Серов; автор текста Л. Зорин.

●

«Бассейн «Москва», 1 ч., цветной.

Авторы - операторы: П. Касаткин, А. Левитан; автор сценария И. Склют.

О новом открытом столичном бассейне «Москва».

●

«Крылатый корабль», 1 ч., цветной.

Автор-оператор А. Воронцов; монтаж Т. Ширман; автор текста Г. Блинов.

О новом судне «Метеор» на подводных крыльях.

●

«Дивизии идут на фронты семилетки», 3 ч.

Авторы сценария: Н. Денисов, С. Борзенко; режиссер Н. Соловьева; операторы: И. Бганцев, Н. Шмаков.

О реализации Закона о значительном сокращении вооруженных сил СССР.

●

«Играют футболисты Бразилии», 1 ч.

Режиссер К. Эггерс; операторы: А. Аджибегишвили, К. Богдан, А. Воронцов, И. Гольдштейн, И. Горчилин, С. Коган, Ш. Мочаидзе, Л. Михайлов, П. Опрышко, М. Попова, А. Семенов, С. Эпштейн; автор текста Г. Блинов.

О международных матчах по футболу между советской и бразильской командами.

●

«Венгрия показывает», 2 ч., цветной.

Режиссер С. Гуров; оператор О. Рейзман; автор текста И. Склют.

О Венгерской промышленной выставке в Москве.

●

«Искусство страны гор», 2 ч.

Режиссер С. Бубрик; операторы: А. Кричевский, Л. Панкин; автор текста С. Нагорный.

О Декаде осетинского искусства и литературы в Москве.

●

«Московский День кино», 1 ч.

Режиссер З. Тузова; операторы: И. Грек, А. Истомин, В. Сурнин, В. Усанов; автор текста Г. Блинов.

●

«Символ дружбы», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Исаченко, В. Горохов; режиссер В. Бойков; оператор Л. Котляренко.

О строительстве металлургического комбината в Бхилаи (Индия).

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Рассказ о герое», 1 ч.

Авторы: Х. Давлетбеков, А. Сармурзин; режиссер Х. Давлетбеков; оператор И. Тнышпаев.

О дважды Герое Социалистического Труда чабане Каунышбаеве.

●

«Баян-Аул», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: О. Абишев, Т. Оразов; режиссер О. Абишев; оператор И. Тнышпаев.

Об одном из красивейших уголков Казахстана — Баян-Ауле (Павлодарская область).

●

«Первый чугун Казахстана», 1 ч.

Автор сценария Ф. Спивак; режиссер Я. Смирнов; оператор М. Сагимбаев.

О строительстве в Казахской ССР большого металлургического комбината.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Репортаж из тьмы», 1 ч.

Автор сценария Ю. Чернышев; режиссер А. Шатров; оператор Л. Смекаев; автор текста М. Сергеев.

Об антисоветской деятельности подпольного центра секты «Свидетели Иеговы» в Иркутской области.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Настоящий хозяин», 1 ч.

Автор сценария Т. Непомнящий; режиссер Н. Кононов; оператор Ю. Лебедев.

О председателе колхоза «Новая жизнь» Лужского района Ленинградской области П. И. Максимове.

●

«На первенство страны», 1 ч.

Авторы фильма: Я. Блюмберг, В. Рабинович, К. Станкевич; текст З. Устиновой.

О соревнованиях по автомобильному спорту, которые проводились в Ленинграде и Таллине в 1960 году.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Здесь жил Белинский», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Васильев; режиссер В. Плотникова; оператор П. Оппенгейм.

О достопримечательных местах Пензенской области, связанных с именем великого русского критика В. Г. Белинского.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Творчество», 1 ч.
Автор сценария Н. Карабихин; режиссер Л. Мазрухо; оператор В. Маневич.

О конструкторах Таганрогского комбайнового завода.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Необычная посылка», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: Е. Брагин, В. Никиткина; режиссер Н. Никиткин; оператор А. Попов.

О юннатах, изучающих природу и животный мир Кара-Кумов.

●

«Гибралтар», 1 ч., цветной.
Авторы-операторы: Ю. Альдохин, М. Ардабьевский; автор дикторского текста Ю. Каравкин.

●

«В одном колхозе», 2 ч.
Автор сценария Л. Гросман; режиссер Н. Агапова; оператор В. Вырубов.

Фильм о профилактике сельскохозяйственного травматизма и отравления химикатами.

●

«Шахтеры, запомните!», 2 ч.
Автор сценария О. Бобылева; режиссер А. Клевайчук; оператор М. Кривцун.

О профилактике травматизма в угольной промышленности.

●

«Мастер политической сатиры», 2 ч.
Автор сценария Е. Черняк; режиссер Ф. Тяпкин; оператор О. Краснов.

О народном художнике РСФСР Борисе Ефимове.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Боевой карандаш», 2 ч., цветной.
Автор сценария М. Ланской; режиссер М. Клигман; оператор А. Климов.

О работе объединения ленинградских художников-плакатистов «Боевой карандаш».

●

«Для повышения плодородия почв», 1 ч.
Автор сценария М. Еселев; режиссер С. Заборовский; оператор Л. Крейндель.

Об опыте работы первого в стране межколхозно-совхозного торфопредприятия.

●

«Покоренный инстинкт», 2 ч., цветной.
Автор сценария и режиссер Г. Бруссе; оператор Л. Савранский; второй оператор А. Шехаботкин.

О некоторых примерах использования человеком инстинктов животных.

●

«Библиотека Вольтера», 2 ч.
Авторы сценария: Т. Копреева, Ю. Непомнящий; режиссер Ю. Головин; оператор М. Гальпер.

О библиотеке французского просветителя Вольтера, хранящейся в Ленинграде.

●

«Еще не поздно», 1 ч.
Автор сценария Б. Юдин; режиссер А. Братуха; оператор И. Сигаев.

О добровольном страховании домашнего имущества.

●

«Виновата папироса», 2 ч.
Автор сценария О. Бобылева; режиссер З. Драпкин; оператор Н. Васильев.

О вреде курения.

●

«На страже здоровья», 2 ч.
Автор сценария Л. Зильберберг; режиссер С. Миллер; оператор Э. Ратнер.

О борьбе за здоровье советских людей.

●

«Это могло не быть», 1 ч.
Автор сценария А. Васильев; режиссер Р. Майман; оператор Д. Шлюглейт.

О том, как тушить пожар в жилых домах.

●

«Утка — птица важная», 1 ч.
Автор сценария А. Шейкин; режиссер З. Драпкин; оператор Н. Васильев.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Вышки шагают дальше», 2 ч.
Авторы сценария: Г. Гонта, З. Гонта; режиссер С. Снитко; операторы: Б. Лернер, В. Радченко; автор текста Т. Лимонов.

О развитии газовой и нефтяной промышленности Украины.

●

«Огни Украины», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: В. Кузнецов, Л. Островская; режиссер Л. Островская; оператор Н. Ширман.

Об электрификации Украинской ССР.

●

«Украинские советские мастера живописи», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: В. Гомаляка, Б. Винницкий; режиссер Ф. Иващенко; оператор Г. Островский.

О творчестве украинских советских художников Шовкуненко, Прохорова, Светлицкого и других.

●

«В солнечной Евпатории», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: А. Кравец, Н. Григорьева; режиссер Л. Твердохлебова; оператор Г. Ефремов.

О детской здравнице в Евпатории.

●

«Амвросий Бучма», 5 ч.
Авторы сценария: Н. Пискун, А. Перегуда; режиссер Г. Крикун; оператор Ф. Корнев.

О выдающемся украинском актере Амвросии Бучме.

●

«Юные гимнасты», 2 ч.
Автор сценария Г. Кушниренко; режиссер С. Шульман; оператор Н. Смирнов.

О детской спортивной школе в Киеве.

●

«Не для меча — для орала», 2 ч.
Автор сценария Б. Ямпольский; режиссер Е. Уваев; оператор В. Кудря.

О развитии угольной и железорудной промышленности Украины.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«По Военно-Грузинской дороге», 2 ч., цветной.
Автор сценария М. Витухновский; режиссер И. Канделаки; оператор Б. Крепс.

Фильм-путешествие от Орджоникидзе до Тбилиси по Военно-Грузинской дороге.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Красные чернила», 10 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Магда Сабо; режиссер Виктор Гертлер; оператор Янош Тот; художник Йожеф Ромвари; композитор Тибор Польгар; звукооператор Тибор Райки.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Мария Кадар — Эва Ваш (дублирует С. Холина), Золтан Ач—Дьёрдь Палош (А. Карапетян), Эржи, его жена — Нора Табори (К. Лепанова), Кати Ач — Миртилл Надаши (Р. Макагонова), директор школы — Йожеф Тимар (К. Николаев).

●

«Катастрофа» (по идее Ласло Бабура), 9 ч.

Производство студии «Будапешт», Венгрия.

Авторы сценария: Габор Турзо, Петер Бачо; режиссер Золтан Варкони; оператор Иштван Хильдебранд; художник Иштван Башти; композитор Ференц Фаркаш; звукооператор Ференц Лор.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Хавел—Антал Пагер (Б. Баташов), Маршалко — Лайош Башти (В. Адлеров), Халмади — Тамаш Майор (К. Николаев).

●

«На берегах одной реки», 9 ч.

Производство Вьетнамской киностудии.

Авторы сценария: Као Динь Бау, Дао Суан Тунг; режиссеры: Нгуэн Хонг Нги, Фам Хиэу Зан; оператор Нгуэн Дак; художник Дао Дык; композитор Нгуэн Динь Фук; звукооператор Ман Тхэ Хонг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: Хоай—Фи Нга (дублирует А. Кончакова), Ван — Мань Линь (О. Голубицкий), мать Хоай — Сонг Ким (Н. Никитина), мамаша Ли — Туи Ан (З. Воркуль), старик Бан — Чан Динь Тхо (К. Тыртов), начальник полиции — Зань Тан (В. Прохоров).

●

«Наперекор волнам и ветру», 8 ч., цветной.

Производство Цзяннаньской студии, КНР.

Автор сценария Сунь Юй; режиссеры: Сунь Юй, Цзян Цзюнь-гао; оператор Ли Шэн-вэй; художники: Чжан Сибай, Фу Шу-чжень; композитор Люй Ци-мин; звукооператор Чэнь Цзин-жун.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Б. Лившиц.

Роли исполняют и дублируют: Лян Ин—Хуан Ин (дублирует Л. Колпакова), Хуан Ли-хуа — Ван И (И. Давыдова), Юань Пу-цзюнь — Эр Линь (Д. Столбова), Ю Жэнь-цзе — Цзинь Чуань (С. Фесюнов), Ма Цзюнь — Чжун Шу-хуан (П. Кашлаков), капитан парохода Чжао — Чжан И (Н. Кузьмин), комиссар Ли — Су Хуэй (А. Степанов).

●

«Любите будущее», 10 ч.

Производство студии художественных фильмов, КНДР.

Автор сценария Пак Сын Су; режиссеры: Чен Сан Ин, Цой Нам Сен; операторы: Пак Гён Вон, Пяк Ын Ён; художник Ким Хе Ир; композитор Ким Гир Хак; звукооператор Хя Гем.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Ю. Вышинский; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Пак Киль Сан — Ча Ге Рён (дублирует А. Кузнецов), Сон Дар Ен — Тен Ду Е (О. Мокшанцев), мать — Сон Бен Ок (А. Войцик), Ким Хен Сун — Ли Чун Дза (Т. Кончакова), старик Ин Сан — Ким Дар Ен (Л. Кмит), Дён Хо—Сим Сын Бо (М. Виноградова), Ямамото — Ким Дон Гю (Ю. Леонидов), Хамада — Тю Дык Ха (Л. Нетребин).

●

«Пылающая река», 10 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Франчиск Мунтяну, Титус Попович; режиссер Ливиу Чулей; оператор Григоре Ионеску; художник Тинку Джулио; композитор Теодор Григориу; звукооператор Оскар Коман.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Роли исполняют: Лазэр Врабие, Ливиу Чулей, Ирина Петреску, Штефан Чоботэрашу, Костел Константинеску, Ион Бодяну, Мирча Сладек, Лучан Пинтилие, Константин Тэпырдя, Мирча Септилич, Бенедикт Дабижа, Нуку Пэунеску.

Роли дублируют: К. Тыртов, А. Карапетян, В. Дольская, Ляля Громова, А. Алексеев, А. Фриденталь, Л. Пирогов, Ч. Сушкевич, В. Тягушев, Д. Дубов, В. Баландин, Ю. Леонидов.

●

«Репетиция продолжается», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Фрид, Ян Кадар, Эльмар Клос; режиссер Ярослав Балик; оператор Рудольф Сталь; художник Богумил Кулич; композитор Иван Ржезач; звукооператор Милан Новотный.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Франтишек Лукавец — Иван Палец (дублирует В. Рождественский), режиссер Суда — Зденек Штепанек (Я. Беленький), Владимир Тума — Мартин Ружек (З. Гердт), кинорежиссер Куба — Отта Скленчка (А. Карапетян), Катя Мюллерова — Ирена Качиркова (В. Караваева), Ирка Лукавцова — Мириам Гынкова (В. Петрова), Маржачкова — Либуша Гавелкова (Маркина), Крутинова — Геда Маркова (А. Панова).

●

«На распутье» (по пьесе Карела Станислава), 9 ч.

Производство Братиславской студии художественных фильмов, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Владимир Багна; оператор Франтишек Лукеш; художник Антон Крайчович; композитор Шиман Юровский; звукооператоры: Рудольф Павличек, Ондрей Поломский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют и дублируют: Юрай Белан—Эло Романчик (дублирует А. Задачин), Эмилия — Власта Фиалова (И. Карташева), Кортан — Вильям Заборский (Б. Баташов), Яна — Ксения Грацова (Я. Громова), Корманова — Надя Гейна (Е. Егорова).

●

«Мистер Питкин в тылу врага», 9 ч.

Производство фирмы Артура Рэнка, Англия.

Авторы сценария: Джек Дэвис, Генри Блайт, Норман Уиздом, Эдди Лесли; режиссер Джон Пэдди Кэрстэрс; продюсер Хью Стюарт; оператор Джек Кокс; художник Морис Картер; композитор Филип Грин; звукооператоры: Лео Уилкинс, Гордон Маккэлум.

Фильм дублирован на студии имени М. Горь-

кого. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: Норман Питкин (генерал Шрайбер) — Норман Уиздом (дублирует Г. Вицин), Лесли Картлэнд — Онор Блэкман (Л. Бабичкова), Гримсдэйл — Эдуард Чепман (М. Колесников), сержант Лоудер — Кембелл Сингер (В. Адлеров), Гретхен — Хэтти Джекс (Т. Панкова), капитан Уортон — Теренс Александер (А. Тарасов), полковник Лейтон — Джон Уорвик (А. Зайков).

●

«Банковый билет в миллион фунтов стерлингов» (по рассказу Марка Твена), 9 ч., цветной.

Производство фирмы Артура Рэнка, Англия.

Автор сценария Джилл Крейдж; режиссер Рональд Ним; продюсер Джон Браян; оператор Джофри Энсфорд; художники: Джек Мэкстид, Джон Бокс; композитор Вильям Олвин; звукооператоры: Дэдли Мессенджер, Гордон Маккэлум.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют: Грегори Пек, Рональд Сквайер, Джойс Гренфел Мэттьюс, Морис Бенхем, Реджинальд Беквит, Браян Олтон, Джон Слейтер, Вильбур Иванс, Хартли Пауэр, Джордж Дивайн, Браян Форбс, Эни Гудриен, Гуг Уэйкфилд, Уилфред Хайд Уайт, Джейн Гриффитс.

Роли дублируют: М. Бернес, А. Кончакова, А. Добронравов, А. Кельберер, Н. Агапова, О. Мокшанцев, Б. Кордунов, Г. Юдин, К. Барташевич, Ю. Леонидов, Ф. Яворский, В. Файнлейб, М. Виноградова.

●

«Оливер Твист» (по роману Чарльза Диккенса), 10 ч.

Производство фирмы Артура Рэнка, студия «Синегилд», Англия.

Авторы сценария: Дэвид Лин, Стенли Хейнес; режиссер Дэвид Лин; продюсер Рональд Ним; оператор Гай Грин; композитор Арнольд Бакс; звукооператоры: Стэнли Лэмбурн, Гордон Маккэлум.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Оливер Твист — Джон Хауард Дэвис (дублирует Т. Дмитриева), Билл Сайкс — Роберт Ньютон (Д. Дубов), Фэджин — Алек Гиннес (Я. Беленький), Нэнси — Кэй Уолш (Н. Самсонова), мистер Бамбл — Фрэнсис Л. Сьюливен (Н. Рыжов), мистер Браунлоу — Генри Стефенсон (С. Вечеслов), миссис Корни — Мэри Клэйр (Л. Королева), ловкий плут — Энтони Ньюли (А. Власова), Монкс — Ральф Трумен (А. Алексеев), миссис Соуерберри — Кэтлин Гаррисон (З. Воркуль), мистер Соуерберри — Гибб Маклафлин (Б. Баташов), мистер Гримунг — Фредерик Ллойд (А. Добронравов).

●

«Человек с тысячью лиц» (по рассказу Ральфа Уилрайта), 10 ч.

Производство киностудии «Юниверсал Интернешнл», США.

Авторы сценария: Р. Райт Кембелл, Айвен Гофф, Бэн Робертс; режиссер Джозеф Певней; продюсер Роберт Артур; оператор Россел Метти; художники: Александр Голицын, Эрик Орбон; композитор Фрэнк Склиннер; звукооператоры: Лесли И. Кэррей, Роберт Притчард.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Лон Чаней — Джеймс Кэгней (дублирует А. Толбузин), Клива — Дороти Мэлон (В. Караваева), Хейзел — Джейн Грир (Н. Зорская), Кларенс Локан — Джим Бэкус (К. Барташевич), Ирвинг Тальберг — Роберт Дж. Эвенс (Б. Чекулаев), Крейтон Чаней, сын Лона — Роджер Смит, Роберт Лидэн, Рикки Соренсен, Деннис Раш (М. Корабельникова, С. Коренев).

●

«Старик и море», 9 ч., цветной.

Производство студии Лилэнда Хэйворда, США.

Сценарий Питера Виртеля по произведению Эрнеста Хемингуэя; режиссер Джон Стерджес; оператор Джеймс Хойв; композитор Димитрий Темкин; звукооператор М. А. Мерикк.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Евгенев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Старик — Спенсер Трэси (дублирует К. Тыртов), Мальчик — Фелипе Пасос младший (М. Виноградова), владелец кафе — Гарри Беллавер (А. Алексеев). От автора — Я. Смоленский.

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-8/
А 10297. Подписано к печати 29/XI 1960 года

Формат бумаги $82\times108^1/_{16}$. Печатных листов 10,8 (условных листов 17,12
Учетно-издательских листов 16,03. Тираж 19425 экз. Зак. № 630.

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза
Москва, К-1. Трехпрудный пер., 9.

Цена 10 руб.

(с 1 января 1961 года 1 руб.)

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО" ЗА 1960 ГОД

(Цифрами обозначен номер журнала)

РЕДАКЦИОННЫЕ СТАТЬИ

К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. И. ЛЕНИНА

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Л. Н. ТОЛСТОГО

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

СЦЕНАРИИ, ЛИБРЕТТО, ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО, ПУБЛИЦИСТИКА

ПРОБЛЕМЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

КОРОТКО О ВАЖНОМ

КРИТИКА

ТВОРЧЕСТВО КИНОАКТЕРА

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО

ПРОБЛЕМЫ КИНОПРОИЗВОДСТВА

ПУБЛИКАЦИИ

ИСКАТЬ, БЕРЕЧЬ, РАСТИТЬ ТАЛАНТЫ!

ИНОСТРАННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

ТЕБЕ, КИНОЛЮБИТЕЛЬ!

НА РЕПЕТИЦИЯХ И СЪЕМКАХ

НАРОДНЫМ УНИВЕРСИТЕТАМ КУЛЬТУРЫ

ПУТЬ ФИЛЬМА К ЗРИТЕЛЮ

ТВОРЧЕСКИЕ ВСТРЕЧИ, СОВЕЩАНИЯ, КОНФЕРЕНЦИИ, КИНОФЕСТИВАЛИ

КНИГИ

ФЕЛЬЕТОНЫ И РАССКАЗЫ

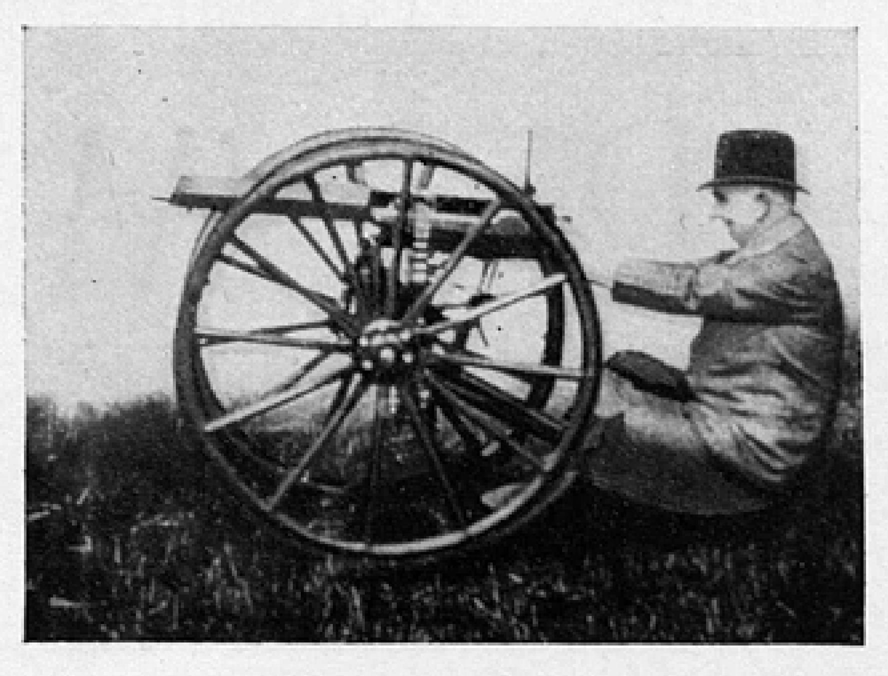
СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

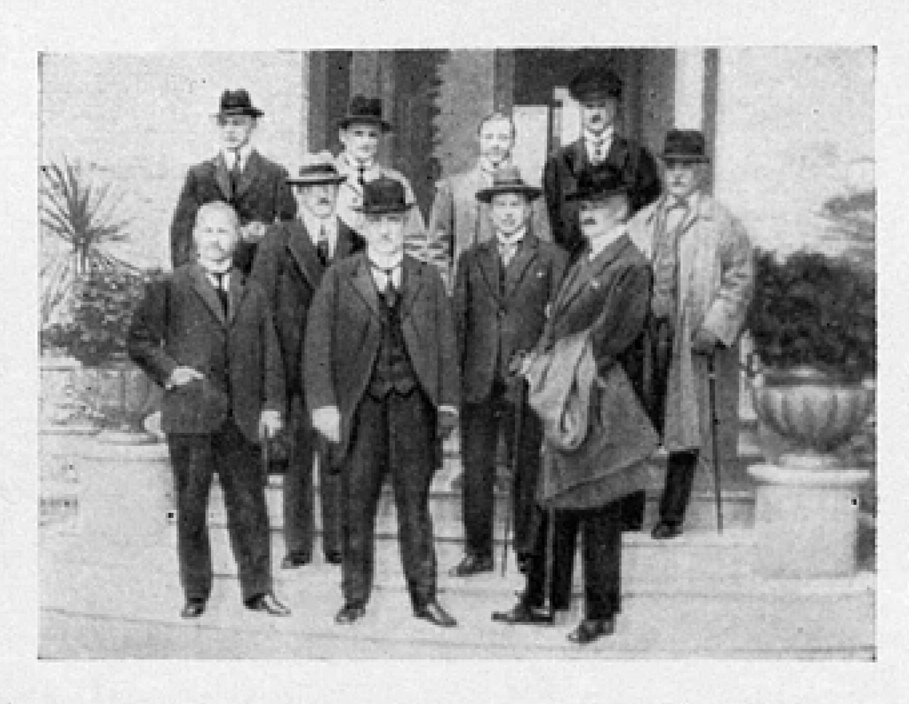
РАЗУМ *против* БЕЗУМИЯ

КАК ЖЕЛАННОГО ВЕСТНИКА МИРА ПРИВЕТСТВУЮТ НИКИТУ СЕРГЕЕВИЧА ХРУЩЕВА ВО ВСЕХ УГОЛКАХ ЗЕМЛИ.





Этот благополучный пожилой господин не кто иной, как изобретатель пулемета Максим



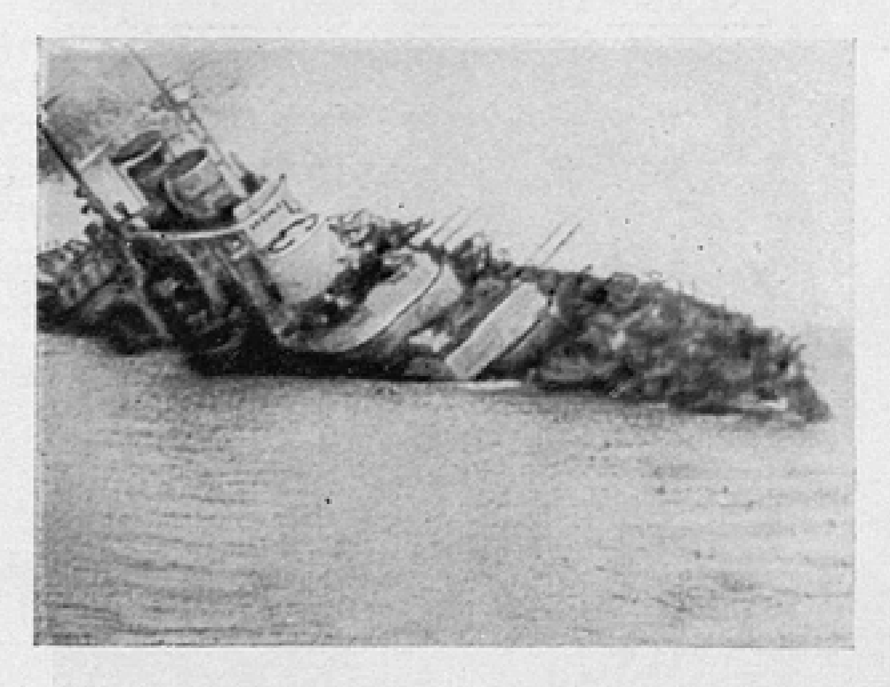
— Посмотрите, джентльмены, — издевались дипломаты Запада, — Советская Россия требует мира. Спустить на нее Гитлера!



Страшный парад — парад инвалидов первой мировой войны



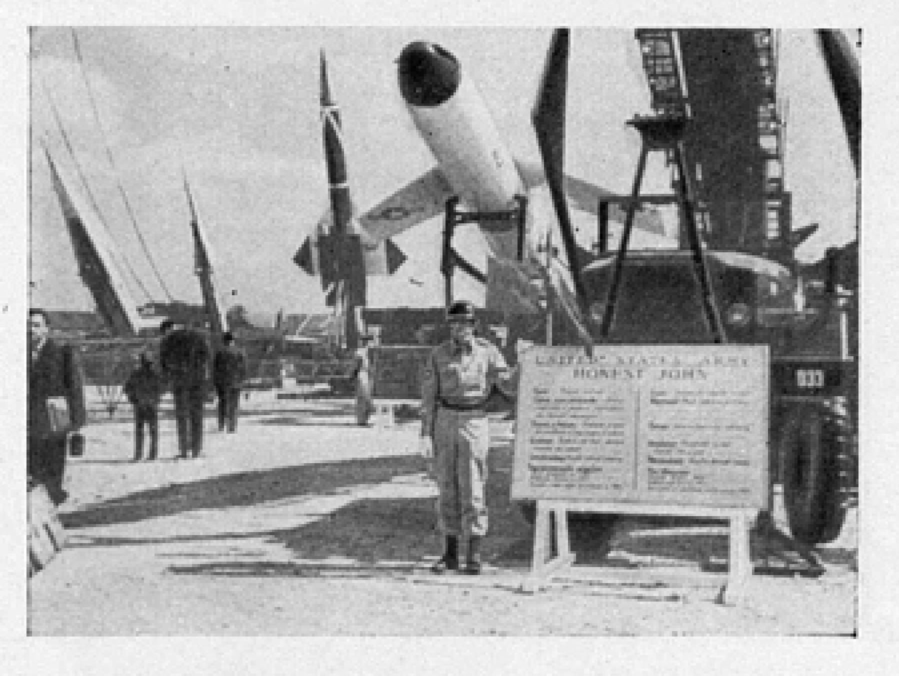
— Я привез вам мир из Мюнхена, — говорил тогда лондонцам Невиль Чемберлен. Не находятся ли современные английские дипломаты в плену мюнхенских идей?!



Тысячи тонн металла, миллионы долларов, сотни человеческих жизней — все это идет ко дну всего лишь за несколько минут



И это все, что осталось от тепла, от дома, от семьи...



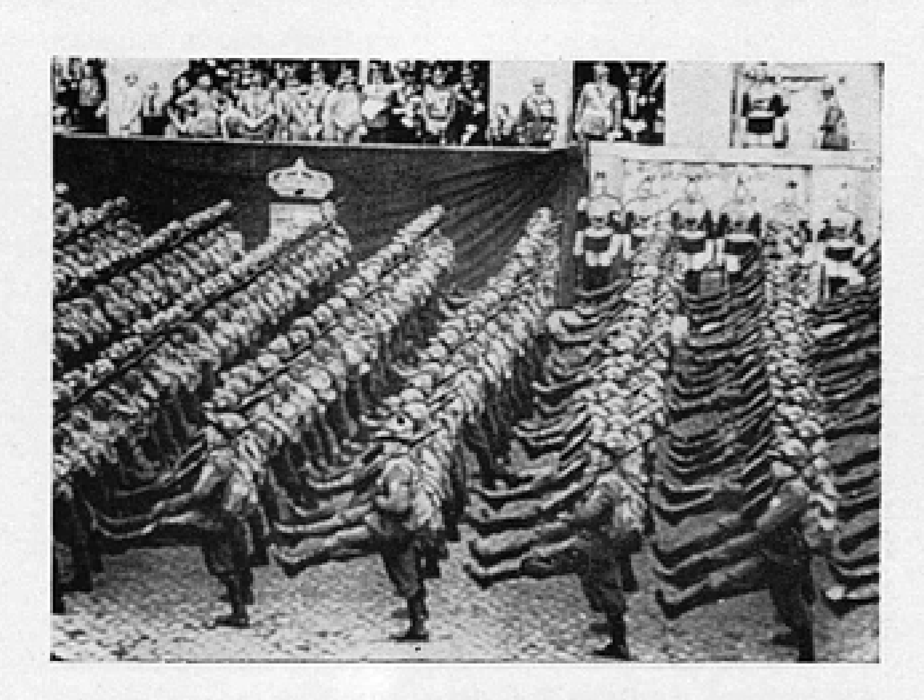
Западные милитаристы вновь готовятся к мировой бойне



Стальные каски за спиной Аденауэра. Старик призывает...



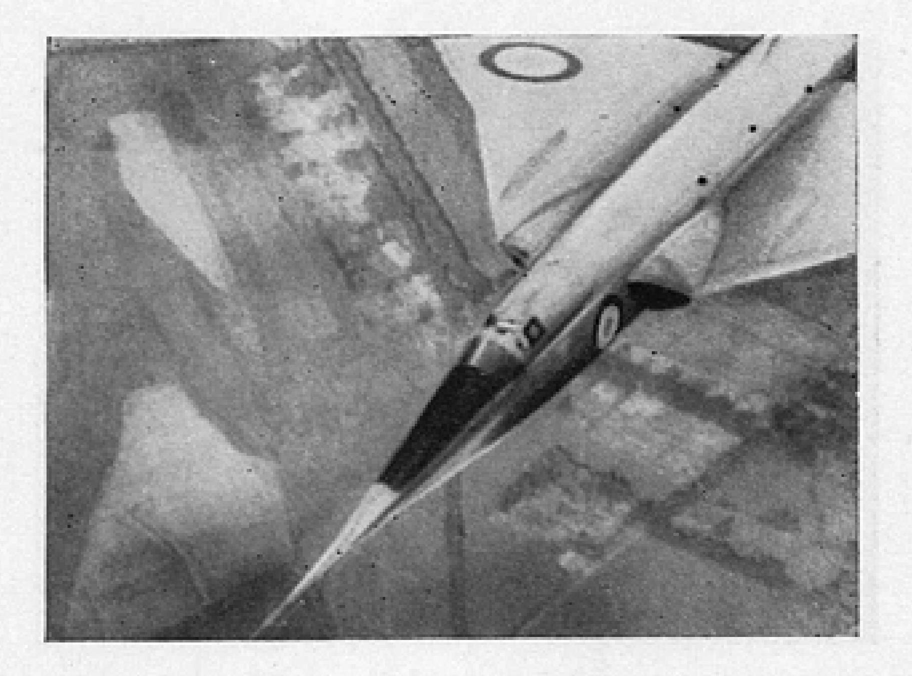
Сколько стоят эти военные корабли? Вероятно, сотни школ, десятки больниц, тысячи жилых домов



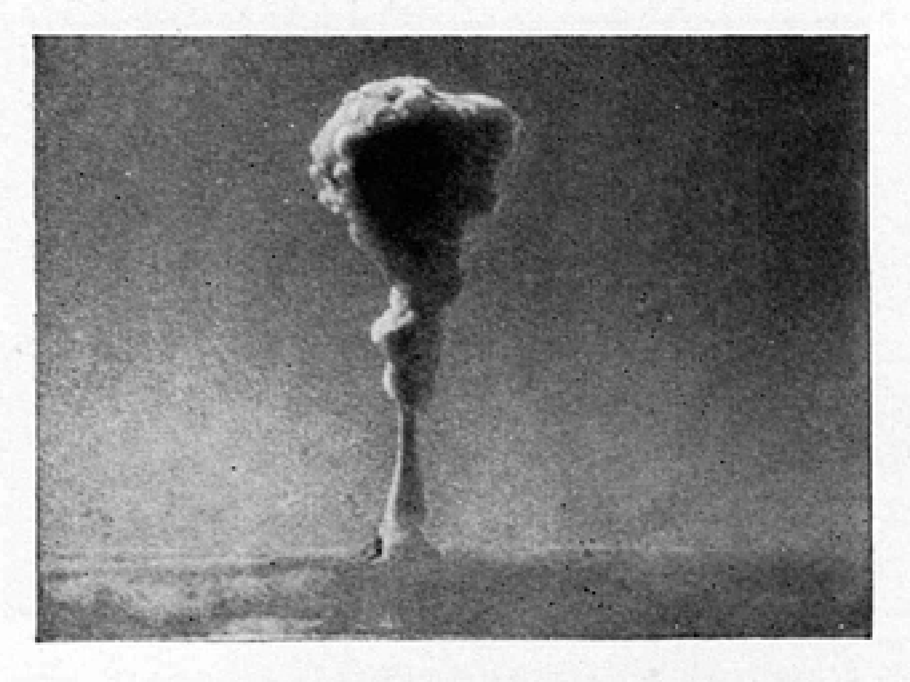
...А ведь мы уже видели такое



Боннские политики готовы третий раз в этом веке одеть весь мир в солдатские мундиры



Свыше 40 миллиардов долларов ежегодно расходуют США на военные нужды



— Пусть не повторится Хиросима! — требуют народы мира



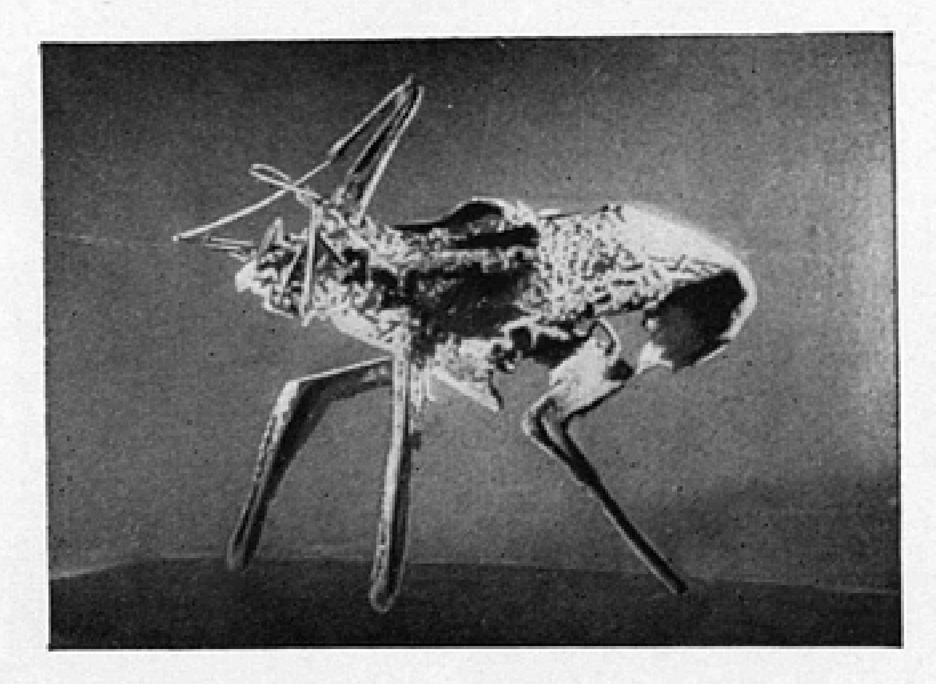
— Вон из Ливана!— твердо сказали захватчикам. И им пришлось уйти



Не слишком ли много для наших поколений солдатских крестов, перечеркнувших миллионы жизней!



Силы мира растут. Силы империализма слабнут



Отвлекая простых людей от острых проблем современности, не служит ли подобное «искусство» Запада поджигателям войны?



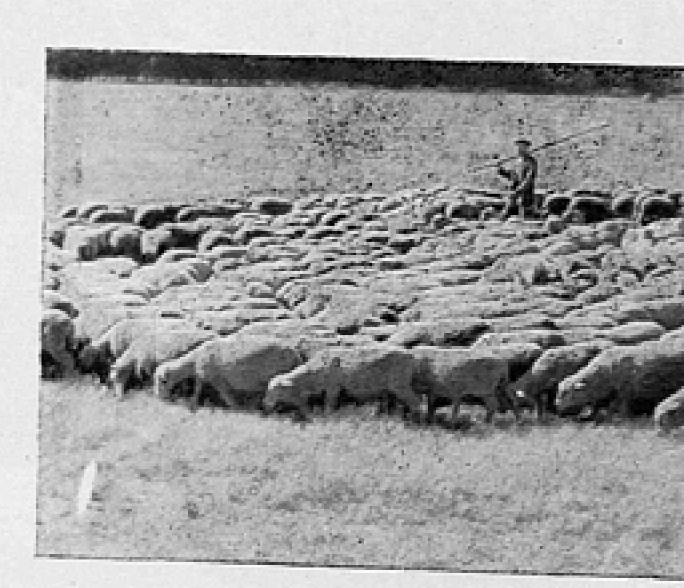
Нет у советского народа заботы более великой и священной, чем забота о будущем человечества!

Продолжаем публиковать кадры из сюжетов, отмеченных жюри Центральной студии документальных фильмов.

«ЮБИЛЕЙ КОЛХОЗА» («СССР—сегодня» № 9, 1960, Северо-Кавказская студия кинохроники, оператор А. Шаповалов).

Колхоз «Коммунистический маяк» — первенец колхозного строя на Ставрополье — недавно отметил свое сорокалетие.





Породистый молочный скот и многотысячные отары тонкорунных овец пасутся на колхозных пастбищах.





Обширны колхозные плантации винограда. Добрым вином полны огромные бочки.

Юбилей артели превратился в настоящий праздник.





ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ



ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».